

RELACIONES INTERTEXTUALES DE TIPO MUSICAL, LITERARIO Y  
PICTORICO EN LA OBRA *DE SOBREMESA* DE JOSÉ ASUNCIÓN SILVA

*CARMEN ADRIANA VARGAS VARGAS*  
*FERNANDA VARGAS BENAVIDES*  
*MARÍA DEL PILAR RIVAS PERDOMO*  
*OSCAR JAVIER RODRÍGUEZ ARCINIEGAS*  
*SAMUEL ANCIZAR MATTA MORENO*

UNIVERSIDAD SURCOLOMBIANA  
FACULTAD DE EDUCACIÓN  
LICENCIATURA EN LENGUA CASTELLANA  
NEIVA, HUILA  
2017

RELACIONES INTERTEXTUALES DE TIPO MUSICAL, LITERARIO Y  
PICTÓRICO EN LA OBRA *DE SOBREMESA* DE JOSÉ ASUNCIÓN SILVA

*CARMEN ADRIANA VARGAS VARGAS*  
*FERNANDA VARGAS BENAVIDES*  
*MARÍA DEL PILAR RIVAS PERDOMO*  
*OSCAR JAVIER RODRÍGUEZ ARCINIEGAS*  
*SAMUEL ANCIZAR MATTA MORENO*

Trabajo de grado producto de semillero de investigación para obtener el título de Licenciados en  
Lengua Castellana

Asesor: ABAD CASTAÑEDA BORRERO  
Magíster

UNIVERSIDAD SURCOLOMBIANA  
FACULTAD DE EDUCACIÓN  
LICENCIATURA EN LENGUA CASTELLANA  
NEIVA, HUILA  
2017

**Neiva, 12 de Diciembre de 2016**

**SEÑORES**

**PROGRAMA DE LICENCIATURA EN LENGUA CASTELLANA**

**Asunto**

Certificado de modalidad de grado

**Cordial saludo**

Por medio del presente documento certifico que los estudiantes: Carmen Adriana Vargas Vargas, Fernanda Vargas Benavides, María del Pilar Rivas Perdomo, Oscar Javier Rodríguez Arciniegas y Samuel Ancizar Matta Moreno, cumplieron con su requisito de grado desde la modalidad de participación en semillero con el proyecto titulado: "RELACIONES INTERTEXTUALES DE TIPO MUSICAL, LITERARIO Y PICTÓRICO EN LA OBRA DE SOBREMESA DE JOSÉ ASUNCIÓN SILVA", trabajo realizado desde Noviembre de 2015 hasta Noviembre de 2016, dentro del semillero Áurea Littera adscrito al grupo de investigación Iudex.

Atentamente,



---

**Abad Castañeda Borrero**  
**Docente tutor**

A José Asunción y su arte con nuestro  
profundo respeto y admiración.

## **Agradecimientos**

Queremos agradecer de manera muy especial la orientación, confianza y paciencia del profesor Abad Castañeda Borrero, tutor de esta investigación y sin quien este proyecto no habría sido posible. También expresamos nuestra gratitud con el semillero Áurea Littera por acoger nuestro proyecto y permitirnos desarrollarlo plenamente y a la Casa de Poesía Silva donde muy cortésmente nos brindaron asesoría e información de gran valor para nuestro trabajo.

Los autores

## Contenido

Resumen.....	ix
Introducción .....	10
Justificación .....	15
Planteamiento del problema.....	17
Antecedentes .....	17
Descripción del problema.....	20
Pregunta de investigación.....	20
Objetivos .....	21
Objetivo General .....	21
Objetivos Específicos .....	21
Estado del arte.....	22
Intertextualidad en <i>De Sobremesa</i> de José Asunción Silva .....	22
Marco teórico .....	28
El concepto de intertextualidad desde distintas perspectivas.....	28
La literatura comparada desde la visión de Claudio Guillén.....	28
La Función Intertextual desde la teoría de Gerard Genette .....	31
El Modernismo en <i>De Sobremesa</i> .....	36
El Decadentismo en José Asunción Silva .....	41
Metodología .....	51
Tipo de estudio .....	51
Objeto de estudio.....	52
Técnicas de recolección de información .....	52
Instrumentos de recolección de información .....	53
Vida José Asunción Silva y resumen de <i>De Sobremesa</i> .....	54
La vida cotidiana de los bogotanos del siglo XIX .....	57
Diálogo entre <i>De Sobremesa</i> y otras obras .....	60
La divina comedia .....	62
El retrato de Dorian Gray .....	64
Annabel Lee .....	70
Baudelaire.....	73
Circe de La Odisea .....	75

<i>Á Rebours</i> de Huysmans .....	80
Nocturno de José Asunción Silva .....	83
<i>De Sobremesa</i> y El Diario de María Bashkirtseff .....	88
Panorama sociocultural del arte pictórico durante el siglo XIX .....	92
Silva y la Hermandad Prerrafaelita .....	94
Intertextos pictóricos presentes en <i>De Sobremesa</i> .....	97
Panorama musical en Latinoamérica durante el siglo XIX.....	104
La música en <i>De Sobremesa</i> .....	107
Algunos intertextos musicales en <i>De Sobremesa</i> .....	110
Conclusiones .....	112
Referencias.....	116
Anexo .....	127
Elementos intertextuales encontrados en la novela <i>De sobremesa</i> de José Asunción Silva.....	127

**Lista de Ilustraciones**

Ilustración 1 Elvira Silva .....	86
Ilustración 2 Diana Cazadora.....	98
Ilustración 3 Venus Anadiomena.....	99
Ilustración 4 Santa Ana, la virgen y el niño.....	100
Ilustración 5 Ana de Austria, Reina de Francia .....	101
Ilustración 6 Lady Lilith .....	103



## Resumen

Esta investigación tuvo como objeto de estudio la novela *De Sobremesa* del escritor colombiano José Asunción Silva, el propósito principal fue identificar los elementos intertextuales de tipo literario, pictórico y musical en la obra y a su vez determinar cuál fue eje conceptual en la construcción de dichos intertextos. Para esto es necesario comprender el origen de *De Sobremesa* y en lo posible conocer las referencias artísticas a las que alude Silva con el objetivo general de ilustrar a las mujeres de Fernández, protagonista de la novela, poeta excéntrico, hombre adinerado y lujurioso, que un día cansado de las mismas sensaciones deja de escribir y se recluye en su villa, donde en una de las tantas sobremesas lee a sus amigos el diario que escribió durante un viaje a Europa, en dicho viaje José Fernández se obsesiona con Helena, dama que ve una sola vez en un restaurante y en quien deposita su esperanza de redimirse. En el diario Fernández acudirá a la pintura, la música y a otras musas de la literatura para describir a Helena y a todas sus amantes, logrando integrar en su discurso diferentes manifestaciones artísticas. En este proyecto se realizó una recopilación de los intertextos artísticos más relevantes y su respectivo análisis fundamentado en las teorías de Gerard Genette, Claudio Guillen, Juan Loveluck, Carmina Navia y otros autores.

**Palabras clave:** arte, intertextualidad, mujer, amor, artista.

## Introducción

La voz de José Asunción Silva se desprende con una pureza y una dulzura ilimitadas, como un violín delgado y combatiente o como la voz del ruiseñor que sale de la noche sombría... Un Nocturno de José Asunción Silva es tal avance activo del pensamiento poético, tal conmoción en la ciudad lirica del español como lo pueda ser en inglés *El cuervo* de Poe. Por esas anchas puertas del gran “Nocturno” entra nuestra voz de América a tomar parte en el coro orquestal de la tierra (Pablo Neruda citado en Panero, 2000, p. 20).

No hay mejor palabra para definir a Silva que poeta, este hombre de gran genialidad logró como lo dice Pablo Neruda, hacer escuchar la voz de Latinoamérica en el mundo, puesto que su poesía está en toda su obra, no sólo en sus poemas sino su única novela *De Sobremesa*. La obra de Silva no puede dividirse en prosa y verso porque todo cuanto escribió su pluma fue poético.

En lo referido a contenido, *De Sobremesa* “exhibe las reflexiones artísticas y filosóficas del artista finisecular, concentradas principalmente en la tensión que ocasiona la búsqueda de equilibrio entre las contradicciones del artista: ciudad-campo, cultura europea-cultura americana, artistas-burgueses” (Not, 2005, p. 483). Para terminar no eligiendo ninguno de los elementos de la oposición, ni encontrando ese anhelado equilibrio, poniendo por encima de todo el ideal artístico, y es esa constante reflexión sobre el arte lo que ha generado que en *De Sobremesa* reposen diversos imaginarios, algunos de ellos negativos, muchos de sus lectores la consideran una novela rara de la literatura colombiana y algunos críticos la conciben como una obra al margen de la gloria del poeta (García 1996).

Se desea presentar al lector una visión distinta; *De Sobremesa* es una novela con un lenguaje poético, tan poético como los poemas de su autor. Si alguien se puede acusar de renovar la prosa y concebirle a esta ese carácter musical que algunos creen exclusivo de la poesía, es a

Silva. Eso raro que muchos encontraron en esta novela fue el inicio del sueño de los modernistas, ese discurso artístico de Fernández no es otra cosa, según Moreno (1997) que la materia prima con la que se formaría esa “aristocracia artística” de los modernistas, esa era su forma de rebelarse contra los cánones reinantes.

Según Gutiérrez Girardot (*s.f*) *De Sobremesa* causó un gran impacto en la sociedad bogotana que la conoció, fue la primera novela de su especie surgida en medio del costumbrismo de José Manuel Marroquín y de la patriótica novela, María de Jorge Isaac. Todo lo referente a *De Sobremesa* era nuevo, su estructura de novela-diario, el artista como protagonista, las reflexiones artísticas y filosóficas y la concepción de la mujer. Antes de Silva en Colombia no se había tratado mucho esa dicotomía de la figura femenina, Silva le dice a sus coterráneos que la mujer real está muy lejos de ese ideal mariano que se han dejado imponer por la religión católica, es uno de los primeros autores en concederle a la mujer cualidades más humanas, anteriormente atribuidas solo a los hombres, destruyendo de paso ese ideal virginal y dándole a la mujer el carácter sexual, malvado y depravado.

Desde este punto de vista Helena, protagonista de la novela, es la única mujer que escapa a esta clasificación, sin embargo, ella hace la diferencia no por su congruencia con la mujer santa, sino por lo artístico de su belleza, lo que eleva a Helena a mujer divina no es un dios cristiano sino el arte.

Otro punto de quiebre entre *De Sobremesa* y la literatura colombiana contemporánea a su publicación, es el protagonismo que Silva le da a las sensaciones por medio de la voz de Fernández. Esa relevancia de los sentidos se percibe especialmente cuando se presenta alguna escena con mujeres, ellas aparecen asociadas a aromas, lugares, joyas, sabores. Por eso se cree que esta novela no se lee solamente con los ojos, se lee con todos los sentidos; es una obra que despierta la

sensibilidad del lector, como afirma Not (2005) produce en él sensaciones sinestésicas, fue así como Silva logró integrar diversas artes y formar una gran obra artística. El lector que se aventure a leer esta novela encontrará en sus páginas más que palabras, más que una historia...Leer *De Sobremesa* es como asistir a una obra de teatro, es descubrir las aficiones artísticas de Silva por medio de José Fernández.

Muchos han creído que el protagonista de *De Sobremesa* es el *alter ego* de su creador, José Asunción Silva, así lo plantea García Márquez (1996) definiendo a José Fernández como el desquite de Silva:

Un dandy que rompía todos los diques culturales y sociales, y se dio el lujo de ser al mismo tiempo el poeta bien recibido en los salones literarios de París, el magnate que entraba sin tocar en los templos mundiales de las finanzas, el caballista de concurso, el seductor fulminante y sin amor de la aristocracia mundana...(p. 27).

José Fernández fue todo lo que Silva no pudo ser, fue el superhombre alejado de Dios y de todas las normas de cualquier institución social. Pero nosotros sus lectores nos quedamos con Silva, con todo y su parafernalia de superioridad artística, sus escándalos y su ruina. Prueba de esta preferencia es el hecho de que sea según Panero (2000) su poema Nocturno “quizás el poema más editado y leído de todas las letras hispánicas” (p. 20). Al respecto dice Jaramillo en su artículo *Silva, mito central de la poesía colombiana*, que antes de Silva todos los versos escritos en Colombia son prehistoria (p. 10), convirtiéndose Silva en el poeta más vigente para los colombianos; a pesar de este hecho su única novela no tuvo la recepción esperada para un poeta tan admirado, algunos excusan esta situación en la suposición de que Silva escribió *De Sobremesa* para sus amigos más íntimos y en la novela hay un pasaje que podría ser prueba de ello, pues José

Fernández lee su diario a sus habituales compañeros de tertulia, es una lectura para un grupo selecto y limitado.

Sea cual fuere la intención de Silva, *De Sobremesa* ha perdurado hasta nuestros días y aunque la mayoría de sus admiradores no cumple su condición para leer la novela, la de ser lectores artistas, es una obra que llamará siempre la atención de algún curioso lector que iniciará el reto de intentar seguirle el paso a Silva en la voz de su personaje José Fernández, pese al esfuerzo requerido es una obra que vale mucho la pena, brinda una idea de cómo fue el sentir de Silva al verse enclaustrado en una sociedad como la de su época. Desafortunadamente el exquisito espíritu de Silva se dio de bruces con la pragmática sociedad bogotana, con la limitada atmósfera cultural de sus coterráneos, dice Cobo (1988) de Silva:

Pagó con su vida lo penoso de una realidad que inferior a sus sueños se ahonda aun con la música del “Nocturno”. Este, y una docena más de sus poemas hechos según sus propias palabras de perlas pálidas y brisas cariñosas perviven, sin reticencias (p. 298).

Silva fue un hombre de espíritu sensible y fue esto, tal vez, lo que hizo para él imposible manejarse correctamente en la vida cotidiana, fuera de ese ambiente artístico al que estaba acostumbrado; jamás olvido París, en su viaje se enamoró de esta ciudad y regresar fue como despertar de un sueño. Las palabras de Cobo nos ponen por debajo de él, elevándolo a un nivel divino, convirtiéndolo en un dios cuya magia estaba en las palabras, un dios de cuya muerte seríamos responsables por no soñar suficiente, por no sentir bastante. Tampoco ayudaba mucho su exacerbada sensibilidad:

“Su cerebro era apto para todos los cultivos del espíritu humano. Nació armónico y bello. Tenía su alma sed de ciencia y de hermosura, y por eso corrió tras ellas con ansiedad dolorosa. Poseía las más variadas facultades para el estudio y el arte. Sólo un talento le

faltó: saber ocultar su mérito bajo una capa de vulgaridad” (Seraville citado en Santos, s.f, p. 44).

Si Silva hubiera usado esa máscara de vulgaridad, no habría sido el Silva que conocemos, tal vez en circunstancias diferentes su pluma no habría escrito lo que escribió. Silva fue un artista y vivió como tal, en raras ocasiones hizo caso del sentido común en la vida diaria. Lo único bueno de pensar en la posibilidad de un sentido práctico en Silva es creer que ello habría cambiado su última decisión.

Dice Pera (1996) que puede considerarse a *De sobremesa* como el recinto final de la colección de Silva, por eso para nosotros, sus lectores devotos, es su novela una obra de arte que quedó como testimonio de sus vivencias, sus dolores, sus alegrías, sus romances, sus sueños, sus pesadillas, su sentir. Leer *De Sobremesa* es la única posibilidad que tenemos los amantes de Silva de sentarnos una última vez a conversar con él.

## Justificación

Podría decirse que el lenguaje y el pensamiento de las personas son de carácter intertextual. Dice Gallo (2015) que la intertextualidad se hace presente cada vez que un enunciado remite a otros enunciados, por ejemplo en el habla coloquial hay intertextualidad cada vez que un discurso contiene un refrán, una frase célebre o un proverbio. Partiendo de esto es asertivo decir que todo discurso es intertextual, que no existe un discurso de pureza absoluta, sin querer decir esto que no existan los discursos originales y auténticos, pero la originalidad estaría relacionada con la forma como un individuo interpreta o construye un enunciado, y no con que dicha emisión sea la primera.

Dice Luzón (1997) que “todo texto está conectado a un universo de textos que le preceden y que le siguen” (p. 136). Esta afirmación sirve de argumento para ratificar la presencia intertextual en todos los discursos, puesto que el lenguaje es una habilidad del ser humano que solo se puede desarrollar en un entorno social y todo lo social es colectivo, lo social contiene las voces de todos los individuos por diferentes que sean. Es decir cuando se hereda una lengua, se hereda la cultura de los hablantes de dicha lengua. José Asunción hablaba francés como si fuera su lengua natal, es decir, su cosmovisión era basta, por ende sus palabras eran polifónicas, no era solo la voz de un poeta latinoamericano, era el discurso de un artista del mundo.

*De Sobremesa* contiene las vivencias y las lecturas de José Asunción, y dada la variedad y la amplitud de dichas lecturas, la teoría de la intertextualidad es una de las más viables e idóneas para acercarse a las relaciones entre esta novela y otras obras, puesto que permitió abordar las referencias, alusiones, citas y comentarios del autor desde diferentes perspectivas y lo más importante proporcionó las señales necesarias para determinar cual pudo ser el eje en la construcción de algunos de los intertextos.

Desde el contexto sociocultural donde se produjo *De Sobremesa*, puede afirmarse que fue una sorpresa en la literatura colombiana, ya que cambió radicalmente el estilo de escribir; hubo una renovación de la técnica y de la temática. Es decir, rompe con la forma costumbrista y clásica de escribir. Esto hace referencia al comienzo de la modernidad, la novela del fin de siglo XIX llamada por Ardinghello (2004) las “novelas de artistas” (el artista es objeto novelable). Según Gutiérrez Girardot, este tipo de novela se caracteriza formalmente por la heterogeneidad de los elementos que la componen: diálogo, diario, “ensayo”, supuesto testimonio, etc.

*De sobremesa* es, según Fernando Vallejo (1995), una Enciclopedia porque su personaje principal José Fernández desarrolla diferentes manifestaciones artísticas: pintura, música, religión, política, etc. Esta novela rebosa intertextualidad en todas sus páginas; dice Aguilar (2008) que este concepto es fundamental para comprender la completa red de relaciones conceptuales y semánticas que están en juego en el momento en que se formula el sentido, en este caso particular el sentido en *De Sobremesa*, pues como ya se ha mencionado esta novela es una obra meta-literaria y meta-artística que no solo reflexiona filosóficamente entorno al arte sino que también habla sobre arte, menciona a grandes artistas y da vida a un artista. Dadas las intenciones de abordar no únicamente los intertextos literarios sino también algunos pictóricos y musicales, la intertextualidad y la literatura comparada fueron los fundamentos teóricos que permitieron consolidar una interpretación integral del papel de las diversas artes en la novela.



## Planteamiento del problema

### Antecedentes

Esta investigación se realizó partiendo de la teoría de la intertextualidad literaria definida según Kristeva (1967) como las relaciones temáticas que se identifican entre un texto y otros; de esta manera, todo texto es la transformación de otros preexistentes. La intertextualidad es una manera de ver la literatura universalmente como un todo en su clave para entender cómo la historia de la literatura está marcada por la circularidad. Esto permite comprender que una gran obra, sin importar el arte del cual provenga, es inmortal porque recrea la condición humana.

La intertextualidad literaria también es conocida como transtextualidad, en términos de Gérard Genette, que en su obra *Palimpsestos*, la define como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (1989, p.10). Ahora bien, según Remak (1961) la literatura comparada es el paralelo de una literatura con otra u otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana. Se llamará a los primeros intertextos literarios y a los segundos intertextos extraliterarios. En el primer caso críticos literarios han encontrado un intertexto en la forma de concebir la figura femenina en *De Sobremesa* y los poemas *El Cuervo* y *Annabel Lee* de Poe y *La Vita Nuova* de Dante Alighieri; en lo referido a la elevada concepción del arte se han encontrado similitudes entre *De Sobremesa* y *A contrapelo* de Huysmans, *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde y *El Placer* de D’Annunzio.

En cuanto a la intertextualidad extraliteraria, la novela remite a la música de Richard Wagner, Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart y Johann Sebastián Bach y en lo concerniente a lo pictórico a la obra de Dante Gabriel Rossetti, Barnett Newman, la hermandad prerrafaelista, Rubens y Fra Angélico.

*De Sobremesa* es una novela de gran importancia dentro del movimiento modernista, y considerada “novela modernista” porque toca los temas fundamentales de la literatura de fin de siglo: la oposición y/o dualidad mujer ideal/ mujer carnal, y el problema del artista y la sociedad. El carácter modernista de la novela radica en transmitirnos un escenario libresco del mundo en que se desplazaban los primeros modernistas, ya lo decía Bernardo Gicovate al estudiar la obra como un vivo testimonio de decadencia europea; el fracaso de la búsqueda fallida, que conduce otra vez al punto de partida en un esquema circular. En la obra el héroe que es el protagonista, se propone conjurar su angustia y salvarse del abismo por la intercesión de Helena, signo múltiple del ideal. En *De sobremesa*, con la muerte de Helena y la debilidad del protagonista se cumple la frustración de la búsqueda como lo decía Borges.

Ya se han realizado diferentes estudios de índole estructural sobre *De sobremesa*; documentos básicos de análisis, entre ellos: *JOSÉ ASUNCIÓN SILVA: 'DE SOBREMESA'. ETAPAS DE UNA BÚSQUEDA SIMBÓLICA* de Montserrat ALAS; en este trabajo, el investigador pretendió demostrar la cohesión interna en la novela modernista *De sobremesa*, a la que los críticos han achacado impericia en la técnica narrativa y desorganización en su estructura; el ensayo *Marie Bashkirtseff, José Asunción Silva y De Sobremesa: Patología o intertextualidad* De Alfredo Villanueva-Collado, en el cual se pretende examinar el rol que juega el Diario de Marie Bashkirtseff en la novela de Silva; Bernardo Gicovate, "*José Asunción Silva y la decadencia europea*", en *Conceptos fundamentales de literatura comparada. Iniciación a la poesía modernista*. Otro documento muy útil a la hora de estudiar el rol femenino en la novela es el ensayo *La imagen de la mujer en De sobremesa* de Carmiña Navia Velasco y el artículo *La Gaceta* donde se encuentra la visión femenina de Octavio Paz, la cual tiene puntos comunes con *De Sobremesa*.

Es de considerar que, *De Sobremesa* ha sido una obra estudiada y analizada desde diferentes perspectivas teóricas, en 1990 Selena Millares publicó el libro *Sincretismo genológico y estilístico, parodia e intertextualidad en De Sobremesa de José Asunción Silva*; en 1996 Peter Elmore escribió *Bienes suntuarios: el problema de la obra de arte en De Sobremesa de José Asunción Silva*; en 1997 Luis Iván Bedoya publicó *El artificio simbólico de la dialéctica del amor y de la muerte: De Sobremesa de José Asunción Silva y otros textos*; en 2004 Enrique Ferrer Corredor escribió *Modernidad y modernismo en José Asunción Silva: análisis de la poesía de Silva en relación con la transformación ideológica y estética del poeta y la sociedad colombiana, de un mundo premoderno a moderno, mediado por la evolución estética romántica, simbolista, modernista y el camino de la vanguardia*, y en el 2012 Carolina Cáceres Delgadillo publicó *Nación y literatura: Colombia en el siglo XIX. Un estudio de “De Sobremesa” de José Asunción Silva*.

Los estudios realizados por los autores mencionados anteriormente contienen valiosos aportes para poder desarrollar esta investigación. A nivel institucional, se buscaron trabajos de investigación referentes a *De sobremesa*, pero no se encontró ninguno. Es pertinente aclarar que la búsqueda se realizó en trabajos registrados en el Programa de Lengua Castellana a partir del año 2000, de lo que se concluye que éste no cuenta con una investigación realizada por estudiantes o docentes sobre esta novela a partir de la fecha mencionada, por ende, esta investigación es necesaria para que los estudiantes tengan una herramienta para adentrarse en la lectura de *De sobremesa*, teniendo en sus manos un análisis de perspectiva integral y polifónica.

### **Descripción del problema**

El escritor colombiano José Asunción Silva es reconocido como uno de los mejores poetas del país, sin embargo muchos de sus lectores desconocen su única novela titulada *De Sobremesa*; gran mayoría de aquellos que se acercan a la obra se desencantan del escritor en su faceta de prosista: unos por considerar la novela demasiado compleja, otros por creer que sus referencias temáticas son un alarde del capital cultural de Silva. Desde su publicación en el año 1925, la obra fue subvalorada y el motivo puede encontrarse en el discurso del protagonista de la novela, José Fernández, quien exige para sus versos un lector con una sensibilidad artística. Hoy noventa años después de la primera edición, la opinión del público lector no ha cambiado mucho, por tanto, el propósito de esta investigación es identificar cuáles son algunos de los elementos intertextuales de tipo musical, literario y pictórico presentes en *De Sobremesa* con el fin de reivindicar y hacer más comprensiva la lectura de la obra en los estudiantes del programa de Licenciatura en lengua castellana de la Universidad Surcolombiana.

### **Pregunta de investigación**

¿De qué manera se relacionan intertextualmente los elementos pictóricos, musicales y literarios en la novela *De Sobremesa* de José Asunción Silva?

## Objetivos

### Objetivo General

Identificar cuáles son los elementos intertextuales de tipo musical, literario y pictórico en la novela *De sobremesa* de José Asunción Silva.

### Objetivos Específicos

- Establecer relaciones intertextuales entre la obra *De sobremesa* y las pinturas de la Hermandad Prerrafaelita.
- Establecer relaciones entre *De sobremesa* y la música de Richard Wagner, Ludwig van Beethoven y Wolfgang Amadeus Mozart.
- Examinar el rol intertextual que juega el Diario de Marie Bashkirtseff en *De Sobremesa*.
- Establecer la relación existente de los personajes femeninos de la obra de Silva, con las obras de arte de la Hermandad Prerrafaelita.
- Realizar una analogía entre la figura femenina presente en *De Sobremesa* y las mujeres de Edgar Allan Poe, Dante Alighieri y Oscar Wilde.

## Estado del arte

### Intertextualidad en *De Sobremesa* de José Asunción Silva

Durante esta investigación, a medida que se hallaron y desarrollaron las relaciones intertextuales entre *De Sobremesa* y otras obras, fue necesario acudir a otros autores con el propósito de ampliar dichas interpretaciones intertextuales. A continuación se realizará un breve comentario sobre las lecturas más relevantes que iluminaron el presente trabajo.

Antes de iniciar con los autores es oportuno recordar que *De Sobremesa* es una colección de las lecturas de José Asunción Silva, lecturas no sólo de tipo literario sino también musical y pictórico; lecturas que Silva utilizó para definir personajes, describir ambientes y profundizar las emociones y sentimientos de sus protagonistas; creando conexiones con otras obras artísticas. Estas conexiones o puntos convergentes son los intertextos objeto de esta investigación, cuya intención fue realizar una recopilación y posterior análisis de los elementos intertextuales de tipo literario, pictórico y musical presentes en *De Sobremesa*.

Uno de los primeros trabajos investigativos realizados en esta área y el más importante en la opinión de muchos críticos es el de Juan Loveluck consignado en su artículo: *De Sobremesa, novela desconocida del modernismo* publicado en 1965, donde dice acerca de *De Sobremesa*:

Ninguna otra novela escrita en el modernismo nos trasmite tan fielmente como *De Sobremesa* el enrarecido intelectualismo imperante en el fin de siglo exquisito y problemático. Ninguna como la obra de Silva da una muestra tan cabal de lo que era esa incesante "plática de arte" y el carácter libresco del mundo en que se desplazaban los primeros modernistas (p. 23).

No existe un calificativo más oportuno para la prosa en *De Sobremesa* que “expresión de enrarecido intelectualismo”, cualidad que pudo instar a Silva a pedir por medio de José Fernández un lector artista, pues leer esta novela implica un gran compromiso del lector, aun el lector más versado y culto encontrará que desconoce algunas de las referencias del autor, pero esto no le quita ningún valor a la obra, al contrario, enriquece su lectura; lo que sí hace es aumentar el nivel de exigencia, pero Silva no fue ni será el primero, ni el último escritor en pedir un esfuerzo a sus lectores, lo que se dice de Silva se ha dicho de Cortázar, de Joyce, de Dostoievski y de otras genialidades.

Volviendo al trabajo de Loveluck, allí señala algunas relaciones de tipo intertextual en el ámbito literario (sin hacer uso de esta teoría), menciona el interés de Silva por Huysmans y la semejanza de sus concepciones de arte; el parecido de José Fernández con Arturo Cova, ambos personajes “poetas y espejos de sus creadores” y brevemente alude la influencia de Poe en la creación de Helena. El autor hace referencia a esa característica del narrador modernista de embellecer ambientes y situaciones, para lo cual utiliza constantemente la pintura: “Un recurso frecuente es el logro de una nueva forma de naturaleza, ya capturada en la obra de otros artistas, especialmente en la de los pintores” (p.25). También atribuye a los modernistas esa prosa recargada que se lee en *De Sobremesa*:

Como los modernistas se desplazan en una atmósfera bastante cargada de "experiencias de cultura", no es raro que su prosa sea museica y neobarroca -lo fundamental de este neobarroquismo se da en el orden de estrechar, como en el siglo diecisiete, las relaciones entre la pintura y la poesía, en cabal fusionismo (p. 25).

Loveluck habla sobre la conexión literatura-pintura, definiéndola como “arte dentro del arte” y explica la relación en los siguientes términos: “pintura incorporada de varios modos a la

literatura, entre ellos las "transposiciones"- y una ostensible tendencia, manifiesta en *De sobremesa*, a detener el avance de la obra en "cuadros" y "escenas" pictóricos y plásticos, llenos de refinamiento cromático” (p. 25). En esta investigación esa visión de Loveluck se ha integrado con el concepto de Sinestesia, es decir, la necesidad de sentir cada página de la novela, porque así lo quiso Silva, él no escribió una novela cualquiera para ser leída con los ojos únicamente (aunque ningún buen libro se lee solo con los ojos) pero Silva puso todo su empeño en despertar completamente la sensibilidad de sus lectores. Algunos críticos le atribuyen a Loveluck el logro de destacar a *De Sobremesa* como una gran novela, de cambiar ese erróneo imaginario que la rodeó durante años.

Otra de las investigaciones que funcionó como faro de la nuestra fue la realizada por Eva Valcárcel resumida en su artículo: “*De Sobremesa*” de José Asunción Silva. *Pintura, poesía y novela* publicado en 1998. Allí se define *De Sobremesa* como: “un texto crítico que constituye un espacio para la reflexión del intelectual modernista sobre algunos aspectos del arte, la filosofía y, en definitiva, la estética de fin de siglo” (p. 60). También Valcárcel se refiere a la relación entre pintura y literatura, que en la novela se unen para intensificar la descripción de personajes y ambientes, en palabras de la autora:

“Los retratos femeninos que ofrece la novela, así como la recreación de sus ambientes, nos ofrecen la posibilidad de relacionar la materia pictórica de este fin de siglo con la literatura, y nos ayudan también a recrear el ambiente de la obra” (p.66).

En este trabajo Valcárcel realiza una recopilación de las alusiones pictóricas que hace Silva por medio de Fernández, ella hace énfasis en las pinturas que aparecen junto a la descripción de las mujeres, y expresa la dicotomía que se crea fusionando literatura y pintura: la mujer santa y la mujer carnal.



La investigación de Selena Millares titulada: *Sincretismo genealógico y estilístico, parodia e intertextualidad en «De sobremesa» de José Asunción Silva* publicada en 1990 proporcionó valiosos aportes a este proyecto. Millares dice acerca de *De Sobremesa*:

En cuanto a las digresiones sobre las estéticas imperantes, podemos considerar la obra como metaliteraria, ya que puede leerse como una poética del sincretismo estilístico que defiende el autor, situado históricamente en el punto de encuentro de diversas corrientes que confluyen simultáneamente (p. 90).

Millares dice metaliteraria, nosotros decimos meta-artística, puesto que el discurso gira en torno al arte, todos los subtemas de la novela están asociados al arte: la mujer, el amor, la sociedad, el placer, la vida, la muerte. Millares, quien está más familiarizada con la teoría de la intertextualidad de Genette y Kristeva, sostiene que existen cuatro tipos de relaciones intertextuales en *De Sobremesa*:

- Reflexiones explícitas sobre poesía en general.
- Pasajes de poética y de crítica literaria. Ejemplo: Baudelaire, el más grande, para los letrados, de los poetas de los últimos cincuenta años.
- Menciones directas a obras y autores admirados por los modernistas como modelos. Ejemplo; Sully Prudhome, Shelley, Rossetti, Milton, Keats, Dante, Cavalcanti, etc. En general, los autores simbolistas, stilnovistas, prerrafaelistas, románticos, decadentes, y también los clásicos (Cervantes, Shakespeare, etc.).
- Citas directas (lo que Genette llama propiamente «intertextualidad» dentro del fenómeno más amplio de la transtextualidad). Ejemplo: Fray Luis y Dante son citados en su defensa del amor puro, neoplatónico, casi celestial. Por otra parte, encontramos en *De sobremesa* la misma dicotomía entre realidad y deseo que se da en el *Quijote*.

Los anteriores trabajos se constituyeron como los faros de nuestra investigación, pero no fueron los únicos, se realizó la consulta de diversos autores pertenecientes a diferentes disciplinas académicas, puesto que la naturaleza de este proyecto así lo requería y la mayoría de ellos aportaron interpretaciones meritorias que se encontrarán a lo largo del trabajo.

Concluyendo se puede decir que el interés por las relaciones intertextuales en la novela de José Asunción Silva no es nuevo, diversos autores han encontrado esas semejanzas *entre De Sobremesa* y otras lecturas, algunos de ellos se han quedado en la opinión simplista y limitada de que Silva fue un imitador, otros han reconocido los puntos comunes pero también los puntos divergentes que son creación del poeta. Hasta aquí esta investigación va de la mano con los trabajos mencionados, sin embargo, nuestro interés fue más allá de hallar esos elementos intertextuales, se buscó realizar el paralelo entre dichos elementos, estableciendo similitudes y diferencias, pero sobre todo se persiguió encontrar el hilo conductor que fuera común si no a todos, a la mayoría de los elementos intertextuales en la novela y lo encontramos, la medula intertextual en *De Sobremesa* es la figura femenina.

Esta hipótesis se pudo afianzar en el trabajo de Carmiña Navia Velasco titulado: *La imagen de la mujer en De Sobremesa* publicado en 1996, donde la autora realiza un análisis de la figura femenina en la novela, iniciando por un comentario sobre la situación social de la mujer a finales del siglo XIX, prosiguiendo por una recopilación de las mujeres en la obra, dice la autora al respecto: “algo que llama mucho la atención en una lectura atenta de la novela de Silva es la cantidad enorme de “mujeres ficción” evocadas o simplemente nombradas. Realizaremos un ordenamiento para iluminar -en alguna medida- la presencia femenina transtextual en *De Sobremesa*” (p. 150).

Navia (1996) apunta también las semejanzas entre José Fernández y personajes de otras lecturas como Des Esseintes protagonista de *A contrapelo* de Huysmans, Andrea Sperelli de la novela *El placer* de D'Annunzio, Dorian Gray de *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, el Marqués de Bradomin personaje de Ramón María del Valle-Inclán, entre otros. En lo referido a la figura femenina propone la oposición entre la mujer carnal y la mujer ángel, identificando a las mujeres de Fernández con esta o aquella.

Para terminar es oportuno señalar que el trabajo sobre la búsqueda de elementos intertextuales en *De Sobremesa* ha llamado la atención de diversos autores que han realizado valiosos aportes, útiles no solo a esta sino a otras investigaciones. Gracias a estos aportes fue posible llevar a buen término los objetivos de esta investigación, haciendo énfasis en la mujer como hilo conductor intertextual, pero sin duda existen otros temas sobre los cuales se puede realizar un trabajo semejante, temas como el arte, la figura del dandi, el artista, entre otros tantos; vale la pena continuar con el estudio de *De Sobremesa* desde la teoría de la intertextualidad, puesto que la novela tiene mucho potencial en este aspecto.

## **Marco teórico**

### **El concepto de intertextualidad desde distintas perspectivas**

Esta investigación se realizó desde la teoría de la intertextualidad y se han tomado como referentes principales dos teóricos: Claudio Guillén y su obra *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada* y Gerard Genette con su libro *Palimpsestos la literatura en segundo grado*. A continuación se presentará una breve historia de la literatura comparada, origen de la intertextualidad.

### **La literatura comparada desde la visión de Claudio Guillén**

Guillén (2005) comenta que la cuna de la literatura comparada fue Francia y con ella unos países cuyas contribuciones fueron decisivas como Holanda, Bélgica, Suiza, Alemania, Austria y Checoslovaquia. Este concepto es definido por este autor de la siguiente manera:

La literatura comparada es definida como cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales. Consiste en el examen de las literaturas desde un punto de vista internacional, pues su identidad no depende solamente de la actitud o postura del observador. Es fundamental la contribución palpable de la historia, o al concepto de literatura de unas clases y categorías que en realidad no han sido meramente nacionales (Guillén, 2005, p. 27).

En palabras de Octavio Paz:

El arte es irreductible a la tierra, al pueblo y al momento que lo producen; no obstante, es inseparable de ellos... La obra es una forma que se desprende del suelo y no ocupa lugar

en el espacio: es una imagen. La obra de arte nos deja entrever, por un instante, el allá en el aquí, el siempre en el ahora (Paz citado en Guillén, 2005, p. 16).

Una obra de arte no es algo que pueda encasillarse según alguna etiqueta, ni siquiera la nacionalidad de su escritor. La obra de arte es algo abstracto, y muchos elementos intervienen en su definición, percepción y análisis. Es erróneo pues pretender obligar a un escritor a escribir solo sobre su tierra o su pueblo, u obligar a los lectores a leer solo lo que sus conterráneos escriben, también es inadecuado descartar como literatura todo aquello que no nos represente como nación, todo aquello que no nos identifique.

El mismo escritor es el primero en romper sus cadenas con su patria, la mayoría inicia ensimismándose en la lectura de escritores extranjeros para terminar en un autoexilio en ciudades lejanas (Guillén, 2005). Es equívoco creer que un escritor debe encajar perfectamente en su entorno social y cultural, o limitarse a su lengua natal, o a un único estilo literario. Ejemplos de ello son Rubén Darío y todos los escritores del Boom Latinoamericano, quienes no produjeron sus grandes obras hasta no regresar de su exilio. El autoexilio parece ser el destino del poeta latinoamericano, parece ser que necesitara alejarse de sus raíces, de su historia para repensar como escribirla, en palabras de Vargas Llosa (2010): “Creo que vivir tanto tiempo fuera del país donde nací ha fortalecido más bien aquellos vínculos, añadiéndoles una perspectiva más lúcida, y la nostalgia, que sabe diferenciar lo adjetivo y lo sustancial y mantiene reverberando los recuerdos” (p. 5).

Octavio Paz decía que solo el hijo pródigo regresaba, solo quien se va, ha de extrañar su tierra. En *De Sobremesa*, por ejemplo, Fernández en su viaje echa de menos detalles de su ciudad natal: su amante Consuelo, los paisajes de su tierra. También dice Paz que “la distancia fue la condición del descubrimiento” (Paz citado en Guillén, 2005, p. 23), la distancia le permite al escritor ver su tierra como espectador, como un narrador omnisciente, que de pronto todo lo sabe.

La literatura comparada es de carácter dialéctico, este diálogo se realiza como lo indica Guillén (2005) entre elementos dicotómicos: el espacio y el tiempo, el devenir y la continuidad porque la voz de los poetas toma diversas formas a lo largo del tiempo, y estas formas cada tanto se repiten, siendo la creación un fenómeno circular, si no fuera así, ningún concepto resistiría el transcurso del tiempo y como dice Guillén, solo el cambio sería universal.

Refiere Guillén (2005) que a finales del siglo XIX y principios del XX se produce el desmoronamiento de la concepción de un solo mundo poético y una sola literatura absoluta: “De este modo surgen los primeros estudios comparativos durante el tránsito del siglo XVIII al primer romanticismo del siglo XIX. Los inicios de la literatura comparada implicaron una diferenciación de índole nacional o espacial y otras de orden temporal o histórico” (p. 49). Es decir, deben existir las literaturas nacionales para que existan las literaturas internacionales y finalmente para que sea posible hablar de una literatura de mundo.

En Colombia con el Romanticismo surgen las ideas de patria, de idioma nacional, de cultura nacional y, por ende, de literatura nacional, pues en esta época era esencial que el escritor plasmara en sus obras la idiosincrasia de su pueblo. Pero el lenguaje poético es un lenguaje universal, al respecto dice Guillén (2005):

Bajo el signo de poesía [que] se expresara de distintas maneras la sed de integración de un mundo descontado, fracturado por el saber histórico y la conciencia de nacionalidades. La literatura viene a saciar ese deseo. Se busca en la obra de arte el microcosmos integrador, la unidad de una humanidad reconciliada consigo mismo gracias al escritor (p. 55).

Expresa Guillén (2005) que esa unidad, ese microcosmos integrador es a lo que Goethe llamó Weltliteratur, término que significa literatura del mundo. Goethe creó este concepto a partir

de las literaturas nacionales, planteando la posibilidad de un diálogo entre lo local y lo universal, lo uno y lo diferente; construyendo grupos de significaciones:

- a. La disponibilidad de unos poetas y sus poesías que pueden ser del mundo para el mundo y no del habitante de un país para su país.
- b. La existencia de obras que han ido y venido por el mundo, siendo lecturas de cualquier lector en el mundo.
- c. La existencia de poemas y prosas que reflejan el mundo, que son la voz de la humanidad.

He aquí que estas tres significaciones se hayan en un terreno supranacional. Goethe consideraba la poesía propiedad común o patrimonio común y lo mismo dijo Gabriel García Márquez al contar aquella anécdota, de la vez en que se sentó a corregir algunos errores en Cien Años de Soledad y de pronto recordó que su obra ya no era solo suya. Goethe decía que la poesía se manifestaba en todos los tiempos y espacios, en cientos de personas, es como si concibiera la poesía como una constante universal que estará presente siempre, como una especie de genética cultural, a la que él llamó poesía del mundo (Goethe citado en Guillén, 2005, p. 58).

### **La Función Intertextual desde la teoría de Gerard Genette**

Dice Noval (2010) que el término transtextualidad no ha sido tratado solo por Genette, también existen estudios de otros autores que explican este concepto; como la teoría de Mijaíl Bajtín, expuesta en los años treinta del siglo XX, el cual concibe la novela como una polifonía, un conjunto de voces con diferentes ideas sin perder la idea principal, rechazando el pensamiento de que todo hombre es individual.

Por otra parte la teórica búlgaro-francesa Julia Kristeva fue la primera teórica en utilizar la noción de intertextualidad; además de que en sus aportes identifica los prefijos que forman el término intertextualidad como se ve a continuación: El prefijo "inter" significa reciprocidad, interconexión y entrelazamiento, y "textualidad" que es un tejido, una red. Éste concepto de intertextualidad lo implantó la lingüista en una reseña crítica de dos libros importantes de Mijaíl Batín; en su artículo *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela* en la revista francesa *Critique*; en el que señala que: "Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble" (p. 3).

Kristeva llama la atención resaltando la gran importancia de la presencia de textos previos para la creación de nuevos. A partir del concepto de intertextualidad acuñado por Julia Kristeva en el año 1967, es que Genette lo aborda bajo la etiqueta general de "transtextualidad", distinguiendo cinco tipos de relaciones transtextuales: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad, conceptos que se explicarán más adelante.

Por otro lado señala Villalobos (2003) que Julia Kristeva y Roland Barthes le apostaron a una noción distinta compartiendo un uso similar de intertextualidad, tomándola en un sentido más amplio, rechazando la teoría estructuralista. Roland Barthes (s.f.) explica la intertextualidad de la siguiente manera:

La intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que él mismo es el entretexto de otro texto, no debe confundirse con ningún origen del texto: buscar las 'fuentes', las 'influencias' de una obra es satisfacer el mito de la filiación; las citas que forman un texto



son anónimas, ilocalizables y, no obstante, ya leídas antes: son citas sin entrecorillado (p. 78).

Si se afirma que todo texto ha sido leído ya; y que el texto es simplemente una “caja de resonancia de distintos discursos” (Steiner, 2001, p. 202), se puede decir que las palabras contienen ecos del pasado, que reaparecen en el presente y que todo texto no existe por sí mismo, sino en cuanto forma parte de otros textos.

Fue la teoría de Gerard Genette, expuesta en su obra *Palimpsestos*, la escogida como fundamento de esta investigación, cabe resaltar que el término Palimpsestos ha sido utilizado para referirse en la literatura como una metáfora, partiendo de que todo autor utiliza un material, un texto o una palabra para crear otro a partir de referentes. Antonio Machado hace uso de esta terminología en la teoría poética *Los complementarios* resaltando que toda poesía es, en cierto modo, un palimpsesto. De ahí que Genette designara ese título para su investigación.

La transtextualidad es definida por Genette (1989) como: “Todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (p. 9). A su vez describe cinco tipos de relaciones transtextuales “en un orden aproximadamente creciente de abstracción, de explicitación y de globalidad” (pp. 9-10); relaciones principales que se manifiestan en los textos: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. A continuación una explicación de cada una.

Este primer tipo, la intertextualidad, es el que más se ha estudiado, y su denominación sirvió de base para el paradigma terminológico. La Intertextualidad es relación de correspondencia entre dos o más textos, esto significa que en el hipertexto aparece el hipotexto; su forma más explícita y literal es la cita (p. 10). A continuación se describen los tipos de intertextos planteados por Genette (1989):

- La cita: consiste en utilizar en un texto unas palabras o párrafos de otro texto del mismo autor o de otro autor, aclarando de quien es la cita y resaltando lo citado con otro tipo de letra o con comillas (p.10).
- Plagio: se toman palabras o párrafos sin indicar que le pertenecen a otro autor. En este caso, el lector es engañado por el autor. El plagio está penado por la ley (p.10).
- Alusión: otra forma menos explícita estamos ante el mismo caso pero el autor da por supuesto que el lector conoce el hipotexto y comprenderá la alusión. Si el lector no posee el conocimiento del texto base, no se realiza la comprensión plena del mensaje del hipertexto. Este recurso es muy usado en la actualidad, en la literatura y en la publicidad así como en plástica y música (p. 10).

Según Michael Riffaterre el intertexto es la percepción por el lector de las relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido. Solo la intertextualidad produce significancia, la lectura lineal no produce más que sentido (Riffaterre citado en Genette, 1989, p. 9).

El segundo tipo, la paratextualidad, está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante. El paratexto: “es aquel que le proporciona un entorno al texto, es decir, la relación que el texto en sí mantiene con su "paratexto": títulos, subtítulos, prólogos, epílogos, advertencias, notas, epígrafes, ilustraciones, etc. También pueden funcionar como paratextos los "pretextos": borradores, esquemas o proyectos del autor” (p. 9).

El tercer tipo, la metatextualidad, es por excelencia la relación crítica. “La metatextualidad generalmente denominada comentario, une a un texto con otro texto que habla de él sin citarlo e incluso en el límite sin nombrarlo. La crítica es la expresión más acabada de esta relación metatextual” (p. 13).

El cuarto tipo, la hipertextualidad, es la que Gerard Genette bautizó con este nombre y de la que se ocupa directamente en su trabajo *Palimpsestos*. “La hipertextualidad es la relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es comentario. Es pues todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple o por transformación indirecta (imitación). Aquí el hipotexto está presente solo implícitamente” (p. 14).

El hipertexto se puede derivar por transformación: Es cuando un texto deriva de otro, el cual sirve de inspiración para transformarlo de alguna manera. Existen 3 formas de lograr esta transformación: la parodia, travestimiento y la transposición.

El Hipertexto también se puede derivar por imitación: es un tipo de transformación pero mucho más complejo e indirecto. Aquí también se dan tres tipos de imitación: pastiche, caricatura y continuación. En la Tabla 1 se presenta un esquema sobre las formas de derivar el hipertexto.

**Tabla 1**  
*Esquema de derivación hipertextual*

<i>Intención</i> <i>Relación</i>	<i>Lúdica</i> <i>Satírica</i>	<i>Sería</i>
<i>Transformación</i> El nuevo texto se <b>aparta</b> del texto base.	<i>Pastiche</i> <i>Travestimiento</i> <i>transformación</i> <i>de estilo,</i> <i>degradante</i>	<i>Transposición</i>
<i>Imitación</i> El nuevo texto se <b>acerca</b> al texto base.	<i>Pastiche</i> <i>Caricatura</i> <i>Imitación satírica</i> <i>(“charge”,</i> <i>“a la manera de...”)</i>	<i>Continuación</i> <i>Imitación</i> <i>sería</i> <i>(prolonga o complementa)</i>

*Nota:* Fuente: Genette, G. (1989). *Palimpsestos* (p. 34). Madrid: Taurus.

El quinto tipo, la architextualidad, el más abstracto y el más implícito. “La architextualidad es una relación completamente muda, que como máximo articula una mención paratextual (Ensayos, Poemas, La novela de dos centavos). Es la relación del texto con el conjunto de

categorías generales a las que pertenece, como tipos de discurso, modos de enunciación o géneros literarios” (p. 13). Un ejemplo de ello lo encontramos en *Edipo Rey* donde éste constituye el hipotexto y la tragedia subsecuente el hipertexto.

Estas cinco interrelaciones de diversos textos que explica Genette fueron importantes a la hora de llevar a cabo esta investigación, ya que la función intertextual se ha considerado como un recurso útil para tornar más compleja y completa la red de relaciones conceptuales y semánticas que están en juego en el momento en que se formula el sentido (Aguilar, 2008). Además de que por medio de la intertextualidad se puede llegar a un análisis del autor teniendo cuenta su cultura, validándola para desarrollar y definir la comprensión y su participación. El análisis de la obra por medio de los elementos intertextuales ayuda a pasar a otro nivel: el de la relación de las experiencias propias e individuales con las experiencias culturales colectivas, produciéndose el significado del sujeto, el cual va más allá del sentido referencial (Genette, 1989).

### **El Modernismo en *De Sobremesa***

Como ya se mencionó anteriormente esta investigación está enfocada desde la teoría de la intertextualidad, pero *De Sobremesa* requiere abordar otras temáticas para hacer más específica su comprensión, es necesario hablar de dos movimientos artísticos con los que gran parte de los críticos identificaron a José Asunción Silva: el Modernismo y el Decadentismo, dos discursos que se evidencian en las páginas de la novela del poeta.

Primero se hará referencia al Modernismo, para ello debe tenerse en cuenta que *De Sobremesa* se aleja de los esquemas literarios del momento en que fue escrita, por ello algunos estudiosos la consideran una de las primeras novelas modernistas, a continuación un breve comentario sobre las cualidades que le otorgan a esta obra el título de novela modernista.

Hay que iniciar por la época en que surgió *De Sobremesa*, publicada por primera vez en 1925 pero escrita poco antes de la muerte del poeta en las últimas décadas del siglo XIX, décadas que no fueron propicias para los poetas, ni para el nuevo tipo de poética que renacía. Dice Meyer Minnemann (2010) que la novela que surgió en esta época se le llamó novela nueva o novela de fin de siglo, surgió como reacción al Naturalismo, cuya prosa plasmó los tipos humanos más comunes de la sociedad, era hora entonces de crear un nuevo héroe, el artista. *De sobremesa* es “el primer ejemplo de este tipo de novela en Latinoamérica según Rodó” (p. 1).

Loveluck (1965) señala que la novela nueva o novela modernista tenía como propósitos realizar un culto sagrado a la figura del artista y crear una prosa original y fresca, para lograr ese cambio los escritores modernistas se valieron de la inserción de nuevos personajes: “La novela del modernismo se solaza en la pintura de los rebeldes hijos de la insatisfacción, las víctimas del *spleen*, los neurópatas, los seres de refinamiento enfermizo y sensibilidad hipersensible” (p. 20).

Cuenta Loveluck (1965) que hasta el Romanticismo es que la prosa logra sacudirse esas connotaciones peyorativas (popular, vulgar, fácil comprensión y propia de la plebe) que tenía encima y que le otorgaron su carácter público, en el sentido de que fue la prosa y no el verso, la elegida para educar al pueblo por medio de los folletines de los periódicos, y al ser la prosa la forma de expresión lingüística por excelencia en la novela, esta adquirió la misma mala fama. Son los que fueron primero poetas y luego novelistas, quienes logran comprender que prosa y verso no tienen por qué estar separados y hartos también de la prosa del naturalismo, comienzan la tarea de embellecer la prosa con la poesía. Cuando esto sucede esa prosa “anquilosada y huérfana de conciencia artística” (Loveluck, 1965, p. 19) se renueva con obras como el *Ismaelillo* de Martí y *Azul* de Rubén Darío. Este último define ese carácter cosmopolita del artista latinoamericano como “un rayo de luz que los iluminó desde todas partes del mundo” (Rubén Darío citado en Loveluck,

1965, p. 19), por supuesto exceptuando a España, cuya decadencia hizo que sus hijos adoptivos abandonaran sus dogmas.

Apunta Sancholuz (2011) que tampoco se puede olvidar que Silva junto a Julián del Casal fueron los primeros poetas en adoptar el decadentismo en América Latina, y esta conservadora sociedad no estaba lista para ver con buenos ojos esta nueva estética, principalmente por dos razones: en primer lugar porque la idea de progreso típica de ese primer centenario de la independencia, no concordaba con la filosofía decadente, no en una “provincia” como América, aquello había que dejárselo a la agotada y vieja Europa. En segundo lugar porque la estética decadente no cumplía con la misión otorgada al arte en aquella época, la de educar y moralizar.

También comenta Sancholuz (2011) que Silva desarrolla varios de los tópicos del decadentismo en su novela, entre ellos: la sensibilidad exacerbada del artista, el sentimiento de tedio, la abulia, la pasividad, los desvíos sexuales como la necrofilia, los estados alucinatorios y las ensoñaciones mediante el uso de drogas, la búsqueda de lo artificial y el misticismo mezclado con el erotismo.

*De Sobremesa* cumple exactamente con la fórmula de la novela modernista: “la narración del modernismo cuando no elige la evasión temporal y geográfica, entroniza a los raros en medio de una atmósfera intelectualizada y obsesada por el delirio del arte” (Loveluck, 1965, p. 20). José Fernández se aleja de su ciudad natal porque no soporta su aire provinciano y aún en medio de las grandes civilizaciones europeas no encuentra el sosiego que su espíritu requiere. El selecto ambiente intelectual en que se desenvuelve solo ahonda más sus sentimientos de desapego y soledad; la reflexión artística que tanto lo inquieta le permite comprobar que ni siquiera como poeta encaja en su entorno social, Fernández siente que ninguna persona comprende sus versos,

que nadie los merece. En el siguiente apartado se realizará una descripción de la aparición del Modernismo en Colombia y el Modernismo en la novela de Silva.

Hablar del Modernismo como movimiento artístico, en este caso particular, literario, remite a la pregunta: ¿qué es ser moderno? Y pensar en *De Sobremesa* como novela modernista lleva a la cuestión de identificar esos elementos que hacen que la novela merezca ese título. Ser moderno en palabras de Berman “es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos” (Berman citado en Ruiz, 2011, p.1).

Antes de dar respuesta al segundo interrogante es necesario referirse al contexto social en que se produjo el Modernismo en nuestro país, pues en Colombia este fenómeno literario se presenció cómo unos de los cambios que marcaría la literatura y la manera de pensar del arte, unos pocos artistas ilustres darían a luz a una nueva literatura colombiana autónoma que se centraría en la subjetividad y en los problemas del hombre (Literatura y memoria: espacios de subjetividad, 2011).

Lo que buscó este movimiento fue una renovación del lenguaje y una nueva forma de expresión que diera cuenta de lo latinoamericano como algo diferente y renovador. Este movimiento no solo abarcó el campo de la literatura y las artes, sino que transformó la filosofía, la sociedad y la ideología de aquella época.

José Asunción Silva ha sido categorizado como uno de esos prestigiosos modernistas que ocasionó el cambio a una nueva literatura colombiana y latinoamericana, Silva incorpora un modelo de escritura diferente al de aquella época rompiendo así el estilo que se llevaba, ya que en esos tiempos la literatura era dirigida a una sociedad religiosa, y la iglesia era la institución

encargada de educar. En pocas palabras, la obra de Silva constituye uno de los primeros intentos consistentes y radicales de crear una obra de arte autónoma y moderna en América.

En la obra *De sobremesa* se puede ver que Silva abre las puertas a un nuevo movimiento, el Modernismo. Expone en esta novela una reflexión artística, exigiendo un lector conocedor de las diferentes artes (pintura, música, poesía), es decir, un lector con un amplio bagaje cultural. Por otro lado, la novela nos presenta el prototipo de hombre moderno; Fernández, un hombre rico, amante de las artes, cansado de una sociedad que lo oprime, alguien que no encuentra refugio ni en la religión ni en la sociedad.

¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡Dios de mi infancia, si existes, sálvame! ¿Dónde están la señal de la cruz y el ramo de rosas blancas que caerán en mi noche como símbolo de salvación?  
(Silva, 1997, p. 82).

En las páginas de *De Sobremesa* se ven las contradicciones previstas de un hombre que es oprimido por una sociedad y que padece de innumerables problemas: artísticos, morales, religiosos y hasta políticos; contrariedades que aquel tiempo de crisis planteaba al espíritu del hombre latinoamericano:

Monstruosas fábricas donde aquellos infelices encuentren trabajo y pan nublarán en ese entonces con el humo denso de sus chimeneas el azul en el profundo de los cielos que acobijan nuestros paisajes tropicales; vibrará en los llanos el grito metálico de las locomotoras que cruzan los rieles comunicando las ciudades (Silva, 1997, p. 66).

Dice Tobón Giraldo (2010) que Silva comenzó a luchar con una versión particular colombiana del problema más importante del artista y del arte en el nuevo mundo. Esta novela se aparta completamente de las temáticas tradicionales de la literatura de aquel tiempo y se centra en



temas propios del artista y en la subjetividad del individuo. Además *De Sobremesa* es ese sueño que Silva vivió a través de Fernández:

La novela le permite participar imaginariamente de una modernidad más plenamente realizada y más rica en posibilidades que las que Colombia podía ofrecerle y, así, representa de manera más interesante y compleja aquellos aspectos en los que el artista participa de esa forma de vida burguesa que tan duramente critica, con los efectos que acarrea en la subjetividad y en la obra de arte (p. 80).

En conclusión, la literatura colombiana y latinoamericana llega por fin a una independencia total en el siglo XIX dejando a un lado el modelo europeo que durante muchas épocas implantaron en nuestro continente, por fin la literatura en Latinoamérica se centraría en problemas del sujeto.

### **El Decadentismo en José Asunción Silva**

Dejando de lado el modernismo, ya se dijo que Silva fue relacionado además con otro movimiento artístico del cual parece haber recibido bastantes influencias, estamos hablando del Decadentismo surgido en Francia en las últimas décadas del siglo XIX. Antes de discutir por qué a Silva se le consideró un poeta decadente, se realizará una cronología de cómo surgió este movimiento y cómo se recibió en Hispanoamérica.

Comenzando el siglo XIX, según Diana Uribe (2008) “tanto Europa como América se nutren de la Revolución Francesa (1789) y toman sus ideales de libertad y fraternidad para hacer de las naciones repúblicas libres, sin ningún yugo monárquico”. Frente a este hecho político-militar, se cree que los intelectuales de la época asumen de alguna manera la tarea de expresar lo que se está viviendo, y lo hacen desde su oficio. Por ejemplo, el escritor lo hace de una forma

novelada, tomando como punto de partida un hecho real para expresar su inconformidad, lo cual se convierte en “un despecho social” (Gutiérrez, 2004, p. 448).

De esta manera se forman los movimientos literarios, a partir de las actitudes; caso concreto el Romanticismo Social de José Mármol en su obra *Amalia*. Ahora bien, al mismo tiempo, se produce la Primera Revolución Industrial, lo cual hace que se generen transformaciones sociales profundas. Viene la Segunda Revolución industrial, como consecuencia de la primera, la cual transformó significativamente la economía, desde la producción hasta la circulación de bienes. Estas revoluciones transforman la industria y las formas del trabajo, teniendo como epicentro al ser humano.

En el siglo XIX se produjeron grandes avances tecnológicos, industriales y se dio la implementación del sistema de trabajo capitalista, “fenómenos que tienden a urbanizar todo, es decir, las ciudades crecen y a la vez alberga a todos los campesinos que antes vivían en el campo: hay un éxodo” (Hobsbawm, 2010, p. 202).

Un hecho fundamental en este periodo es “la aparición de nuevos grupos sociales: proletariado y burguesía” (Hobsbawm, 2010, p. 31). Toda esta transformación cambia las formas de pensar, los estilos de vida, y es así como los intelectuales de la época se manifiestan a través de las diferentes artes y asumen una posición de reproche hacia el sistema. Después de la segunda mitad del siglo XIX, el ser humano siente que está vacío porque el trabajo lo vuelve esclavo y materialista. En este sentido, “el tiempo de vida de una persona era dedicado a trabajar con horarios extensos y sueldos bajos (malas condiciones laborales), que escasamente alcanzaban para darle de comer a sus hijos” (Escudero, 2009, p. 194). Este hecho se ve plasmado en el largometraje *Tiempos Modernos* (1936) de Charles Chaplin.

Ya explicado el panorama social, se puede continuar con el sentir de los artistas, entre ellos poetas, escritores, etc., quienes creen que no le están siendo útiles al sistema porque los sentimientos, el ser humano, no interesan; lo único que importa es el dinero y los avances urbanísticos. Los poetas sienten que la sociedad no los comprende, es decir, “sobre su *condición* y su *función* respondieron los artistas al fin del arte” (Gutiérrez, 2004, p. 445), por lo tanto, la repudian. En el siguiente apartado se aprecia una manifestación de esta situación:

¡Para levantar un peso tan abrumador,

Sísifo, sería menester tu coraje!

Por más que se ponga amor en la obra,

El arte es largo y el Tiempo es corto (Baudelaire, 1857, p.19).

Charles Baudelaire, poeta simbolista y decadente, sintió profundamente la incompreensión social; en sus poemas *El de la mala suerte* (el artista ignorado) y *El albatros*, recrea una sociedad imponente, dolorosa; hace referencia a Sísifo.

Los dioses habían condenado a Sísifo a subir sin cesar una roca

hasta la cima de una montaña desde donde la piedra volvía a caer

su propio peso. Habían pensado con algún fundamento que no

hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza (Camus, 1953, p. 59).

Sísifo debe trabajar todo el tiempo, y para ello tiene coraje, tanto así que se convierte en un trabajador incesante. Se considera que la lucha del poeta es desesperanzada e inútil, pues estos artistas tienen menos coraje que Sísifo, es muy difícil luchar en una sociedad donde todo lo derriba la burguesía, en fin, el artista es ignorado, es el de la mala suerte. Una mirada muy similar frente a la sociedad tuvo el escritor colombiano Guillermo Valencia, quien en un pasaje de su poema *Los camellos* recrea:

¡Oh, artistas! ¡Oh, camellos de la llanura vasta  
 que vais llevando a cuestras el sacro monolito!  
 ¡Tristes de esfinge! ¡Novios de la palmera casta!  
 ¡Sólo calmáis vosotros la sed de lo infinito! (Valencia, 2010, p. 2).

En todo el poema, los camellos son una metáfora del artista y las arenas que bañan un desierto soleado hacen alusión a la sociedad. El artista debe llevar a cuestras el peso de una sociedad decadente que no lo considera útil en el sistema burgués. Ante esta situación, se siente atormentado y melancólico y termina vagando solo con su pesadilla de ser incomprendido. En otra faceta del mismo poema, Valencia describe una sociedad sorda, Obsérvese:

Y si a mi lado cruza la sorda muchedumbre  
 mientras el vago fondo de esas pupilas miro,  
 dirá que vio un camello con onda pesadumbre  
 mirando, silencioso, dos fuentes de zafiro.

Valencia (2010) plantea detalladamente en esta estrofa la separación que hay entre el artista y la sociedad. El artista visto como ese ser que causa pesar por su pena, el sentirse solo. Recuérdese que los artistas ven lo que el resto de la sociedad no ve y, a partir de sus inconformidades, tratan de plasmar lo que sienten, en esta ocasión angustia y melancolía por ser ignorados.

Hasta aquí se ha visto que el espíritu del artista moderno choca contra una sociedad fragmentada. Ser decadente es ser un espíritu humano que alberga no solamente a un artista, sino a todos. Rafael Gutiérrez Girardot, en su ensayo *De Sobremesa: el arte en la sociedad burguesa moderna*, cita a Holderlin: ¿Para qué el poeta en tiempos de miseria?, verso que se encuentra en la elegía *Pan y vino*. Y continúa Gutiérrez citando a Holderlin “! Pero amigo, llegamos demasiado tarde! Cierto es que viven los dioses, pero sobre la cabeza arriba en otro mundo” y ante esta

situación manifiesta Holderlin “¿...y para qué el poeta en tiempos de miseria?” y responde: “pero ellos son, dices tú, como los santos sacerdotes del dios del vino, que fueron de país a país en noche sagrada” (Gutiérrez, 2004, p. 446).

En la anterior cita se puede evidenciar que el poeta, el artista, vive en una situación incómoda y su función no tiene validez, esto es, no tiene un *para qué* dentro del esquema social. Como se puede ver, este inconformismo decadente con los hombres no solamente se dio en Europa, sino en todo el mundo Occidental, porque no es cuestión de lugares, sino del hombre, pues en todas partes tiene las mismas inconformidades y problemas.

Ahora se puede proseguir con el aspecto decadente en Silva. José Asunción fue un artista muy complejo de entender, incluso más complejo que su personaje José Fernández en *De sobremesa* por el hecho de ser moderno y sin dinero. Ser moderno más que tendencia fue una actitud que se tomó frente a la vida, ante lo cual las personas se van de frente contra el destino y la sociedad, sienten que habitan en un mundo sin promesas y empiezan a sentir asco por la vida. Es de considerar que ya no les importa el pasado ni el futuro, aquí lo importante es el presente, el ahora, el afán de ganarse la vida y de gozar mientras se puede.

Socialmente en Colombia en este momento se estaban formando los dos partidos opositores: “En el año de 1839 se forman en Colombia los dos partidos políticos tradicionales y radicales en aquel entonces: partido liberal y conservador. El partido liberal abierto a la importación y al socialismo, mientras que el conservador todo lo contrario” (Jaramillo, 1964, p. 13). Los dos partidos chocaban en todo ideológicamente, el triunfo de uno se celebraba con el exterminio del otro.

Para finales del siglo XIX, “el Estado está unido con la religión católica porque el dominio lo tienen los conservadores y, la religión constituía un punto de referencia ineludible, por tanto

Bogotá se convierte en el foco de todo lo que pasa en el país” (Colmenares, 2008, p. 61). El panorama político y social de Colombia es de carácter clerical, recuérdese que en el año de 1887 se ha firmado el Concordato, lo cual le da todo el poder a la iglesia sobre la nación, pues, según Rafael Núñez la iglesia católica le ayudaba a dar orden social al país. Es decir, para esta época tenemos un país machista orientado hacia el atraso.

Alrededor de todo lo que está pasando en Europa, en América y en Colombia, aparecen los intelectuales de turno quienes “cuentan siempre con los medios o las tribunas desde las cuales expresarse; tienen muchísimas posibilidades de manifestarse y hacer presentes sus intereses. Además, Piensan y pueden transmitir a los demás lo que piensan” (Gramsci, 1967, p. 21), entre ellos Baldomero Sanín Cano, José Asunción Silva y Rafael Pombo en el ámbito nacional; este último fue más romántico, pero también sentía esa angustia, ese asco de hacer parte de una sociedad extraña y, al no encontrar respuestas en este mundo, acude a cuestionar a Dios sobre la existencia. Lo anterior lo recrea en obra *La Hora de las tinieblas*:

¡Oh, que misterio espantoso

Es este de la existencia!

¡Revélame algo, conciencia!

¡Háblame, Dios poderoso!

Hay no sé qué pavoroso

En el ser de nuestro ser.

¿Por qué vine yo a nacer?

¿Quién a padecer me obliga?

¿Quién dio esa ley enemiga

De ser para padecer? (Pombo, 2010, p. 2).

En la estrofa anterior, Pombo cuestiona la existencia humana porque está ligada al padecimiento y sufrimiento del ser humano y le pide a Dios que le muestre el camino, pues todo está en tinieblas. Es este un Pombo decadente existencialmente y no solamente él, pues el mismo cuestionamiento planteó Baudelaire, aquí una muestra:

¡Oh tú, el más sabio y el más sabio de los Ángeles,  
 Oh Dios traicionado por la suerte y privado de alabanzas!  
 ¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria! (Baudelaire, 2003, p. 2).

En su poema *Letanías de Satán*, Baudelaire hace un cuestionamiento muy fuerte, no niega la existencia de Dios, pero si cuestiona su ausencia terrenal porque en la tierra solo hay miseria. Se puede notar que tanto en Europa como en América los artistas sienten y tienen los mismos problemas, porque el sentimiento del ser humano no es una cuestión de lugares, es una cuestión universal y por medio de sus obras expresan lo que sienten, expresan lo que significa vivir en esta *sociedad*, “entendida como un sistema complejo y dinámico” (Luhmann, 1998, p. 157). Los artistas ya mencionados son considerados decadentes, agregando a esta lista a José Asunción Silva, Baldomero Sanín, César Vallejo (*la rueda del hambriento*) y Edgar Allan Poe.

Regresando a la recepción del Decadentismo en Colombia, se puede decir que generó bastante polémica, ya que expresaba “lo anormal, enfermizo” (Jiménez, 1994, p. 42), recuérdese que en nuestro país reinaba la fe católica - partido conservador. Los ideales de los poetas decadentes chocaron de frente con la religión, hecho que llevó a que Silva no fuera sepultado en el cementerio, sino en los límites de este, al lado de un basurero, por haberse quitado la vida un domingo, día sagrado para la Santa Eucaristía. Según la iglesia católica, Silva se quitó la vida por leer *El triunfo de la muerte* de Gabriel D’Anunzio, libro encontrado en su mesa de noche abierto esa mañana, entonces esta novela fue prohibida en Italia por hacer que la gente se suicidara.

Fernando Vallejo en su obra *Almas en pena Chapolas negras*, relata que la familia de Silva era muy conservadora y creyente, todos los domingos asistían a misa, pero esa fe se fue muriendo en Silva desde el preciso momento en que murió su hermana Elvira, sumando el desasosiego por las deudas económicas que tenía. Esto da entender que Dios se fue muriendo en Silva cuando empezó a padecer el sufrimiento humano y cuando inició las lecturas de otros poetas como Baudelaire y Poe.

José Asunción Silva siente el mismo mal de siglo, el no encontrar una función para su profesión porque no cabía en el régimen social. En su poema *El mal del siglo*, Silva ambienta una escena fabulosa dialogada entre un paciente con su médico.

El paciente:

Doctor, un desaliento de la vida  
 que en lo íntimo de mí se arraiga y nace,  
 el mal del siglo...el mismo mal de Werther,  
 de Rolla, de Manfredo y de Leopardi.  
 Un cansancio de todo, un absoluto  
 desprecio por lo humano...un incesante  
 renegar de lo vil de la existencia  
 digno de mi maestro Schopenhauer;  
 un malestar profundo que se aumenta  
 con todas las torturas del análisis...

El médico:

Eso es cuestión de régimen: camine



de mañanita; duerma largo, bñese;  
 beba bien; coma bien; cuídese mucho,  
 ¡Lo que usted tiene es hambre! (Silva, 1946, p. 137).

A partir del título del mismo poema “El mal del siglo” lo dice todo, el mal finisecular es la incomprensión social y la ausencia de Dios en el plano terrenal para que ayude al hombre-su hijo. Un artista con hambre, que puede sentir la extraña sensación de no saber para qué escribe si no hay lectores artistas, termina haciéndolo por despecho social, hecho que lleva a ser existencialista y decadente en un mundo enfermizo.

Ya se habló de la decadencia en artistas que sintieron lo mismo, ahora se tratará este aspecto en *De sobremesa*. El protagonista de la novela, es un tipo que lo tiene todo: goza, siente, lucha por un amor ideal y además tiene una enciclopedia completa en su cabeza, conoce de filósofos, pintores, poetas, músicos y escritores. Fernández es un serio cuestionador de Dios y de la vida aun teniéndolo todo, mientras que Silva solo tenía deudas y muchos asombros marchitos de la vida. Ahora bien, vemos que el protagonista de esta novela cuestiona también las actuaciones de Dios. Cuando la rusa María Bashkirtseff está enferma, Fernández dice:

Ahora un desfallecimiento interior la embarga;  
 ha sentido una picada ahí, en el punto que el médico le mostró  
 como foco de la enfermedad que la devora y el punzante dolor  
 vuelve a traerla a la realidad...la muerte...el fin está cerca.  
 ¿Y Dios, en dónde está si la deja morir así, en plena vida...?  
 ...¿Dónde está el buen Dios, el padre Eterno de las criaturas?...  
 ¡Ah! No existe (Silva, 1997, p.34).

En este pasaje de la novela, se evidencia que José Fernández cuestiona la ausencia de Dios, no entiende cómo es posible que una mujer tan joven, hermosa y con todas las ganas de vivir muera de esa forma, ella ama la vida, la goza. José Fernández admira a la rusa por la enorme capacidad artística que posee, aun mayor que la suya. El pasaje anterior se puede relacionar con un apartado de la elegía *Pan y Vino* de Holderlin (1977) quien le escribe a Heinze:

¡Pero amigo! sí viven los dioses.

Lo que sucede es que, en esta era tardía, han vuelto a su mundo y parecen haberse despreocupado de los hombres (p. 321).

Así se demuestra que Dios está ausente en la Tierra, y en este sentido, los hombres fueron arrojados al espacio y abandonados por el Ser Supremo.

Como conclusión a este capítulo, puede decirse que los artistas decadentes son considerados como diabólicos por parte de la religión, ya que expresan sus cuestionamientos a Dios, Ser Supremo que es visto por los artistas mencionados de forma horizontal con el hombre.

Con los anteriores comentarios se considera que quedan abordadas las filiaciones literarias que los críticos le otorgaron a Silva y cuya mención es esencial para comprender el siguiente apartado, donde se describirán nuestras apreciaciones sobre los intertextos artísticos más relevantes presentes entre *De Sobremesa* y otras obras.

## **Metodología**

### **Tipo de estudio**

Este proyecto posee las características de una investigación de enfoque cualitativo, como lo plantea Blaxter:

La investigación cualitativa toma como misión recolectar y analizar la información en todas las formas posibles, exceptuando la numérica. Tiende a centrarse en la exploración de un limitado pero detallado número de casos o ejemplos que se consideran interesantes o esclarecedores, y su meta es lograr profundidad y no amplitud (Blaxter citado en Niño, 2011, p. 30).

El tipo de estudio utilizado fue la investigación documental, seleccionada debido a que la revisión bibliográfica, su correspondiente lectura e interpretación, son las principales tareas en este trabajo. Esta clase de investigación le permite al investigador explorar y sistematizar diversas fuentes de información, y puesto que la naturaleza de este proyecto tiende a ser de carácter histórico, las fuentes bibliográficas se convierten en el único campo de acción. La investigación documental es conceptualizada por Alonso (1995) de la siguiente manera:

Es un procedimiento científico, un proceso sistemático de indagación, recolección, organización, análisis e interpretación de información o datos en torno a un determinado tema. Al igual que otro tipo de investigación este es conducente a la construcción de conocimientos. La investigación documental tiene la particularidad de utilizar como fuente primaria de insumos, más no la única y exclusiva, el documento escrito en sus diferentes formas: documentos impresos, electrónicos y audiovisuales (Alonso citado en Morales, s.f, p. 2).

### **Objeto de estudio**

El objeto de estudio de este trabajo fue la novela *De Sobremesa* del escritor colombiano José Asunción Silva. El propósito de esta investigación fue indagar sobre las posibles relaciones intertextuales de tipo literario, pictórico y musical presentes entre *De Sobremesa* y otras obras. Es importante en este punto aclarar que solo se abordaron los elementos intertextuales más relevantes según el criterio de los investigadores, debido a que no se conoce la totalidad de las obras con las que habría podido establecerse una relación intertextual.

### **Técnicas de recolección de información**

La técnica de recolección de información utilizada fue el sistema de sustentación documental, definido por Robledo (s.f) como:

Sistema que incluye todos los procedimientos y los instrumentos que permiten el uso óptimo y racional de los recursos documentales disponibles de información. Es importante hacer notar que no todas las fuentes de información son de carácter escrito, por lo tanto las fuentes también pueden ser fílmicas, contenidas en películas y videos, sonoras u otras como las fotografías, pinturas, etcétera (p. 1).

Durante el proceso investigativo se acudió a fuentes bibliográficas físicas y electrónicas y herramientas multimedia. También fue necesario realizar una práctica de campo en la Casa de Poesía Silva, donde algunos de los investigadores fueron en busca de material bibliográfico y de asesoría personalizada.

### **Instrumentos de recolección de información**

Con el propósito de sistematizar la información consultada se utilizaron como instrumentos la ficha bibliográfica y la ficha de trabajo. La primera es según Robledo (s.f): “un instrumento de investigación documental y de campo en el que se anotan, atendiendo a un orden y forma preestablecidos, los datos de una obra” (p. 2). De la segunda dice González Reyna (1994):

Después de registradas las fuentes, se procede a su consulta, a fin de obtener información que sea consecuente con la hipótesis de trabajo y con el esquema de investigación. El registro de esta información se hace en tarjetas que contienen las ideas, opiniones y sucesos obtenidos de las fuentes consultadas, o bien, los juicios del investigador que derivan de esa consulta (p. 164).

### Vida José Asunción Silva y resumen de *De Sobremesa*

Antes de hablar de las relaciones intertextuales pictóricas, literarias y musicales presentes entre *De Sobremesa* y otras obras artísticas es pertinente conocer el contexto en el que nace la obra de Silva, cómo surge su creación y así entender el porqué de *De Sobremesa*. En los siguientes párrafos se presentarán algunos apuntes sobre la vida de José Asunción y un breve resumen de su novela.

José Asunción Salustiano Facundo, es el nombre completo del poeta bogotano nacido el 27 de noviembre de 1865, creció como el cuarto de los seis hijos de la familia Silva Gómez. A sus tres años de edad ya está bajo la influencia de poetas, ingresa al Liceo de la Infancia, dirigido por Ricardo Carrasquilla; en 1871 ingresa al colegio de San José que dirige Luis María Cuervo y en 1876 asiste al colegio Liceo de la Infancia del Presbítero Tomás Escobar (Casa de poesía Silva, s.f.), dos años después deja sus estudios para iniciar a trabajar en los negocios familiares.

En 1880 comienza su primera colección de versos *Intimidades* que terminará en años siguientes. En octubre de 1884 viaja a París, invitado por su tío abuelo Antonio María Fortoul. El 1 de julio de 1887 muere Ricardo Silva. Tras esta tragedia en la familia Silva Gómez al joven poeta le toca hacer frente a las finanzas y negocios familiares, en ese mismo año inicia la novela *De Sobremesa*, en medio del dolor tras la pérdida de su padre y el tener que afrontar deudas y pasar a ser la cabeza del hogar.

El personaje principal de su novela es José Fernández, de profesión poeta y de espíritu agobiado por la vida que lleva de excesos, lujuria y lujos. En la intimidad de su hogar solo admite a sus amigos más allegados, los cuales le muestran su desconcierto al ver que ha dejado de escribir para concentrarse en la vida mundana y superficial.

Un día cualquiera en que se reunieron los amigos a tomar el té, compartiendo una sobremesa, Fernández les cuenta la existencia del diario que llevó mientras estuvo de viaje por Europa y a petición de sus compañeros inicia la lectura que revelaría las intimidades de su pensamiento y aflicciones que lo aquejaron.

La obra de Silva – *De Sobremesa* – es el diario que llevó Fernández en su viaje por Europa. Contiene 34 días en los cuales vemos su paso por París, ciudad donde inicia el diario, luego visita otros lugares como: Bale, Whyl, Interlaken, Ginebra y Londres, de nuevo regresa a París en donde finaliza el diario y la obra.

Existe en *De Sobremesa* una historia de amor ideal, cuya dama es Helena, cuando Fernández la ve por primera vez, cree que ha encontrado la salvación de su alma y la redención de sus pecados:

Si erré antes, fue porque no sabía que existieras sobre la tierra, criatura de pureza y de luz. Tóquenme otra vez tus miradas y mi alma será salvada, decía en el fondo de mi conciencia entenebrecida una voz que vibraba como un canto de esperanza. Descienda la paz sobre ti, pero no te alejes de mi camino, pobre alma oscura y enferma, yo seré tu conductora hacia la luz, tu Diotima y tu Beatriz, decían las pupilas azules (Silva, 1997, p. 86).

Se empieza a distinguir la visión de Fernández al ver a Helena, donde se percibe la obsesión por ella: “Y si no la encuentro la buscaré en toda Europa, en todo el mundo porque necesito verla para vivir” (Silva, 1997, p. 94). Esta es la desesperación que agobia su ser, al creerse perdido, sin salvación, sale a flote su obsesión:

¿Por qué la depresión de hoy en que me siento sin ánimo de trabajar ni de vivir, y pienso en Helena como un chiquillo perdido entre la noche de un bosque, pensaría en

las caricias de la madre?... Es una obsesión enfermiza casi; al dormirme la veo vestida con el corpiño de seda roja que llevaba en Ginebra, llamarme con la mano pálida; al abrir los ojos, lo primero en que pienso es en ella... (Silva, 1997, p. 102).

Este es el estado de desesperación en el que por instantes recae Fernández y quiere desistir de su búsqueda: “Me provoca por momentos salir a Regent Street a las 11 de la noche, buscar algunas de aquellas Jenny, como las del poema de Rossetti” (Silva, 1997, p. 102). Pero logra mantener su esperanza porque ya se ha hecho la idea de que solo el amor de Helena puede salvarlo de la perdición: “No puedo. Una presencia femenil en la casa donde está el broche del camafeo de Helena y donde tanto he pensado en ella, sería imposible” (Silva, 1997, p. 103).

Encontrar a Helena se convierte en la razón de vida de Fernández, ella era su realidad, su polo a tierra, aunque en algunas ocasiones no lograba vislumbrar los límites de la realidad: “¡La realidad! ¡La vida real! ¡Los hombre prácticos!... ¡Horror!... Ser práctico es aplicarse a una empresa mezquina y ridícula, a una empresa de aquellas que vosotros despreciasteis” (Silva, 1997, p. 135).

En esta se descubre la influencia de algunos escritores en el mundo de Fernández, se sabe que él es un hombre de mundo, ilustrado amante de las artes pero está lleno de desenfreno y lujuria, es por esto que su mayor anhelo es sentir que todas sus culpas serán sanadas y perdonadas, ¿pero cómo? por medio de Helena, él cree que ella puede hacer que se borren sus culpas, es por esto que entra en una etapa de desesperación y angustia durante todo su viaje, porque es solo al final donde encuentra a su amada, muerta, en el sepulcro.



## La vida cotidiana de los bogotanos del siglo XIX

Antes de entrar de lleno en la explicación de los elementos intertextuales se presentará un comentario sobre los aspectos culturales más relevantes de la sociedad a la cual perteneció Silva, esto con el objetivo de que el lector conozca generalmente el contexto cultural en el que surgió la novela y pueda vislumbrar el entorno que rodeó al poeta, de este modo se realizará un acercamiento al estilo de vida de José Asunción y a la sociedad que rechazó su obra.

La clase alta bogotana del siglo XIX estaba conformada por: “comerciantes, gerentes de banco, especuladores inmobiliarios, políticos, médicos, abogados, profesores, escritores y hacendados” (Fischer, 1999, p. 45). Cabe mencionar que esta población era exclusivamente blanca. Esta clase se localizaba en: “la calle real, la calle de Florián, la plaza de Bolívar, la de Santander” (D’Espagnat citado en Fischer, 1999, p. 46). Se distinguían debido a su inclinación por el lujo y la diversión

Las casas de la gente decente, como los llamó Fischer, tenían un patio interior empedrado, decorado con flores, estatuas y fuentes, todas tenían salón para reuniones sociales, y era en esta estancia donde más se notaba la influencia europea en la decoración: muebles de damasco y espejos altos. Para la década de 1860 se complementarían la decoración con un piano, velas francesas, alfombras y cortinas de telas importadas (Fischer, 1999). A continuación un fragmento de *De Sobremesa* que representa esa atmósfera anteriormente descrita:

Recogida por la pantalla de gasa y encajes, la claridad tibia de la lámpara caía en círculo sobre el terciopelo carmesí; y al iluminar de lleno tres tazas de China, doradas en el fondo por un resto de café espeso, y un frasco de cristal tallado, lleno de licor transparente entre el cual brillaban partículas de oro, dejaba ahogado en una penumbra de sombría púrpura,

producida por el tono de la alfombra, los tapices y las colgaduras, el resto de la estancia silenciosa (Silva, 1997, p.160).

En este fragmento de la novela es posible apreciar ese ambiente decimonónico de los últimos vestigios de la aristocracia bogotana. Relata Fischer (1999) que dichos espacios estaban destinados a bailes que siempre se realizaban en la casa de alguna familia rica y respetable. Durante estas fiestas se conversaba, se bailaba, se bebía, los jóvenes flirteaban con las señoritas y los adultos fumaban cigarrillos y jugaban cartas. A finales de siglo se abrieron algunos restaurantes y salones de juego. Estas reuniones se debían quizás a que “los bogotanos no disponían de muchos teatros y los actores de la época no eran profesionales, esta actividad solo mejoró hacia 1892 cuando se inauguró el Teatro Colón” (p. 49).

En lo relacionado con la vida cotidiana detalla Fischer (1999) que desde mediados del siglo XIX el desayuno se servía a las 10 de la mañana y el almuerzo entre cuatro y seis de la tarde. No siempre se comía en familia, a diferencia de Europa. Quien deseaba enterarse de los chismes del día acudía al Altisano, del cual dice Miguel Cané: “una bolsa, un círculo literario, un areópago, una coterie, un salón de solterones, una coulisse de teatro...toda la actividad de Bogotá en un centenar de metros cuadrados: tal es el Altisano” (Cané citado en Fischer, 1999, p. 52).

Otra pasión del bogotano era demostrar su intelectualidad y el instrumento ideal para ello era una biblioteca bien dotada, que contuviera ejemplares de autores europeos de la época. Al respecto dice Miguel Cané, quien vivió en Bogotá en la década del ochenta:

Una mesa es un fuego de artificio constante; el chiste, la ocurrencia, la observación fina, la quarteta improvisada, la décima escrita al dorso del menú, el aplastamiento de un tipo en una frase, la maravillosa facilidad de palabra...no tienen igual en ninguna otra agrupación americana (Cané citado en Fischer 1999, p. 12).

Según Fischer (1999) en cuanto a los jóvenes, había dos clases, el cachaco y el pepito. El primero se caracterizaba por ser libre, alegre y despreocupado, mujeriego y parrandero. Para el pepito ir de viaje a París era una condición esencial para socializar. Se puede deducir a que clase perteneció Silva y cuál fue el ambiente que determinó en él su comportamiento de dandi. He aquí la sociedad y el ambiente en el que se formó el poeta, el artista y el hombre. Dicho lo anterior en el siguiente capítulo se abordarán los intertextos de tipo literario entre *De Sobremesa* y otras obras.

### **Diálogo entre De Sobremesa y otras obras**

“Ya no me quedan más que citas, la lengua es un sistema de citas”

Borges

Afirmar la existencia de un discurso de pureza absoluta es en la actualidad un disparate, puesto que escritores y lectores poseen un capital cultural que a su vez hace parte de una cultura universal y cada vez que se da una producción o una interpretación de un texto, lector y escritor ponen en juego sus saberes previos, dichos saberes están compuestos por lecturas ajenas, bien sea de un libro, una pintura, una obra musical o una experiencia propiamente. Así las cosas, los discursos son producto de una experiencia única como lector o escritor pero esta experiencia única ha sido construida en constante diálogo con otras voces.

Para Bajtín el discurso tiene un carácter dialógico, pues todo emisor ha sido antes receptor de otros textos (Diccionario ELE, 1997-2016), de modo que no hay un discurso completamente original, entendiendo originalidad como una creación única sin precedentes, de ahí que los discursos sean polifónicos. Pues en un texto se proyectan de forma explícita o implícita por un lado las lecturas de aquel quien lo escribe y por otro las lecturas de aquel quien lo lee. Genette (1989) lo afirma cuando dice: “no hay obra literaria que no evoque en algún grado y según la lectura alguna otra” (p.19).

No se trata de un plagio, tómese por ejemplo a Rubén Darío, él creó un movimiento estético único, el Modernismo, pero este nuevo fenómeno artístico tiene como característica las alusiones mitológicas grecolatinas, y el hecho de retomar algo ya existente no devalúa en nada ni a Darío ni

a su movimiento. La cuestión es que sin importar el trascurso del tiempo, la esencia de los males de los hombres será siempre la misma.

Como ilustración de la idea anterior recuérdese en la literatura ¿cuántas mujeres han sido víctimas de la Tuberculosis? Margarita Gautier de la Dama de las camelias, Fantine de los Miserables, Mimí de La Bohème ¿Cuántos personajes se suicidaron por desamor? Ana Karenina, Werther en las penas del joven Werther ¿Cuántas mujeres murieron de pena por la ausencia de su amado? María, Aura en Aura o las violetas ¿Cuántos amantes mataron por celos? como Juan Pablo Castel a María Iribarne, o como José Lizarrabengoa a Carmen en la bella novela Carmen. Los conflictos humanos son universales y atemporales, y cada época, cada artista los ha plasmado en su obra de una manera única y magistral. Narra Diana Uribe (2013) que en la época victoriana donde lo más importante eran los modales y la educación, los ingleses usaron su literatura para expresar todos aquellos demonios que no podían dejar salir en sociedad y fue entonces cuando Robert Louis Stevenson escribió *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* y Charlotte Bronte publicó *Jane Eyre*; dos novelas donde los ingleses muestran esos monstruos internos que solo en la ficción pueden dejar escapar.

No se confunda intertextualidad con plagio, alusión, referencia o citas, el concepto es mucho más amplio y nada tiene que ver con que una obra carezca de originalidad, incluso es oportuno mencionar que la intertextualidad es una cualidad inherente a todo texto, pues estos surgen de un sujeto cuya mente está habitada por múltiples saberes, sería imposible que nacieran de una mente en blanco. En la siguiente cita, se ilustra la concepción de intertextualidad en la voz del protagonista de la novela *Corazón tan blanco*:

“Llega un momento en que uno confunde lo que ha visto con lo que le han contado, lo que ha presenciado con lo que sabe, lo que le ha ocurrido con lo que ha leído, en realidad es

milagroso que lo normal sea que distingamos, distinguimos bastante a fin de cuentas, y es raro, todas las historias que a lo largo de la vida se oyen y ven, con el cine, la televisión, el teatro, los periódicos, las novelas, se van acumulando todas y son confundibles” (Durañona, 2006, p. 12).

*De Sobremesa*, única novela de Silva, contiene todo el capital cultural del poeta, pues en esta obra Silva no escatima en enseñar la extensión de sus conocimientos en diversas artes, es tanta la erudición plasmada en sus páginas que el mismo Silva, por medio de la voz de Fernández reconoce la necesidad de que el lector de sus letras sea un artista.

Dadas las aclaraciones anteriores se presentarán a continuación algunos intertextos de tipo literario encontrados en *De Sobremesa*, algunos de ellos están plasmados literalmente en la obra y otros permanecen como una alusión o bien son apreciaciones a las que se ha llegado después de diversas lecturas.

### **La divina comedia**

Dante al igual que Silva desarrolla la misma temática de la búsqueda de la mujer amada y el tortuoso camino para encontrarla, Dante busca a Beatriz porque ella es su luz, porque bendito sea el que haya estado ante su presencia y Fernández busca a Helena porque ella es su salvadora.

Según Quintero (2014) El contacto más fuerte entre Helena y Fernández es la mirada, con solo mirarlo Helena provoca una sensación de éxtasis en Fernández, convirtiéndose Helena en una *donna angelicata medieval*, figura literaria femenina propia de Dante Alighieri. Las siguientes palabras de José Miguel Minguez Sender citado en Quintero, remitiéndose a la introducción (del primero) a la Divina Comedia dan cuenta con claridad de lo que podría simbolizar para Silva esta representación femenina:

La bella donna, es decir, hermosa señora, provee al poeta de las virtudes necesarias para la salvación; es una especie de mediadora ante dios como lo eran los ángeles. Es la máxima exaltación de la mujer, superadora de la concepción trovadoresca de la dama feudal. La sola mirada y saludo de la donna bastaba para sumir al enamorado en la felicidad contemplativa, propicia a la producción poética (Minguez Sender, 1974, p. 11).

Es evidente que tanto Helena como Beatriz funcionan como *donnas angelicatas* para Fernández y Dante respectivamente. En ambas se resalta el poder de la mirada, la cualidad de santas, la capacidad de salvación que brinda amarlas y esa apariencia etérea que las caracteriza.

Otra cualidad que comparten Dante y Fernández es su condición de viajeros es busca de la salvación. Dante es un hombre, como cualquier otro que inicia un viaje simbólico en busca de la perfección, por medio de la práctica de la virtud, la búsqueda de la sabiduría, la fortaleza espiritual y el dominio de las pasiones (Velásquez s.f). Dante desea encontrar a Beatriz quien es una figura divina que funciona como una conexión con lo espiritual. Fernández inicia su viaje desconociendo sus propósitos y en los primeros momentos antes de conocer a Helena, no tiene intención alguna de buscar la redención, pero cuando la ve por primera vez siente la necesidad de transformarse para poder merecerla. Al igual que Dante y Beatriz el único contacto que tienen Helena y Fernández es de tipo visual, y del mismo modo que “basta para Dante una mirada” (Velásquez, s.f, p.3), fue también suficiente una sola mirada para que Fernández experimentara esa ansiedad de purificarse para Helena. A continuación un fragmento de La Divina Comedia que ilustra la caída de Dante:

“En medio del camino de la vida.

Errante me encontré por selva oscura,

en que la recta vía era perdida” (La Divina Comedia resumen, s.f).

Esa selva oscura es una metáfora del pecado, de esa vida licenciosa que llevaba Dante y de la cual se hartó dando paso a la búsqueda de la salvación, de la redención y Beatriz es esa luz de esperanza. La mujer está ligada a ese deseo de Salvación tanto en Dante como en Fernández, ya que la mujer sagrada es tanto para Dante como para Silva, la representación real de la perfección o en palabras de Velásquez (s.f) “la representación terrenal de lo que pueda significar para el hombre la belleza” (p. 4). La *donna angelicata* es la mujer angelical, quien según García (s.f) tiene su origen en las composiciones de la lírica provenzal, donde los enamorados pertenecían a distintos estratos de la sociedad, siendo la mujer superior al hombre. En este tipo de romances el contacto físico no existe, por eso la mujer se torna como una criatura divina.

José Fernández busca a Helena porque es ella la única mujer capaz de darle un sentido diferente a su vida, porque es quien le inspira sentimientos profundos, más allá de deseos pasionales. Incluso la misma abuela de Fernández predice que es Helena y solo ella quien podrá liberarlo del pecado y la perdición. Beatriz y Helena se convierten así en las mujeres santas, mujeres ángeles, cuyo amor brinda la salvación, son mujeres rodeadas de misticismo. Dante recorre, vivo aun, los círculos del infierno con el único objetivo de reencontrarse con su amada, a su vez, Fernández invierte una gran cantidad de su fortuna siguiendo los pasos de Helena y su padre.

### **El retrato de Dorian Gray**

Dorian Gray y José Fernández tienen en común mucho más que la búsqueda de la mujer salvadora, ya había notado esta particularidad Jorge Zalamea en su artículo titulado *Una novela de*



*José Asunción Silva*. Para hablar de las semejanzas entre los protagonistas de estas dos novelas, se debe primero estudiar la figura del dandi.

Dice Neira (2001) que “el dandi es un viejo tópico literario usado en la literatura europea” (p.42). José Asunción Silva fue fiel seguidor de uno muy famoso, Hyusmann, el propio Silva fue uno de ellos según sus biógrafos y allegados. A continuación una definición de dandi:

Se llamó dandis a los jóvenes pertenecientes a la más alta sociedad británica que formaban una agrupación que se atribuía el derecho exclusivo a dictar la moda en todas las cuestiones, pero sobre todo en la más externa, el vestir. Al principio fue algo asociado externamente a la indumentaria y a la apariencia, pero después se convirtió en una actitud más general (Larousse citado en Gómez, 2009, p. 7).

En Silva esa cualidad de dandi se evidenciaba en algunas particularidades de su carácter, “Baldomero Sanín Cano recuerda que Silva hablaba con afectación y una pronunciación afrancesada. Uno de sus primeros biógrafos, Alberto Miramón, observó que Silva se cubría con hongo claro, usaba esarpines de seda y calzado de finísimo charol” (Gutiérrez, 2006, p. 51). Estas características eran solo algunas de las tantas excentricidades de la personalidad del poeta. Con respecto al comportamiento del dandi dice Gómez (2009):

La definición del verdadero dandi podría ser la de un hombre de andares cuidados, original y algo rebuscado, y de lenguaje escogido. El dandi practica una especie de culto a sí mismo; es el placer de sorprender y la satisfacción orgullosa de no ser jamás sorprendido. El dandi suele tener una apariencia especialmente atildada, y llena de afectación (p. 7).

Fernández desea saberlo todo, era un estudioso de diversos campos del conocimiento, viajó por todo el mundo, experimento un sinfín de sensaciones y vivencias; pero su cualidad de dandi

no se limita a su persona, José Fernández extiende este concepto a su entorno, cumpliendo con otro requisito del dandismo:

El dandi extiende este sentido de belleza y perfección más allá de su persona, entonces su casa está llena de objetos elegidos por su fantasía: muebles recargados y armas antiguas; porcelanas y tibores orientales; acuarelas y dibujos escogidos; jades, pipas, tabaqueras exóticas (Gómez, 2009, p. 8).

La novela inicia con la descripción de la casa de Fernández, donde el lector se siente abrumado ante el exceso de detalle, el lujo exagerado es una característica propia de los nuevos ricos, recuérdese los diferentes orígenes de las familias de Fernández. Según Gutiérrez (2006) el mismo Fernández reconoce su condición de rastacero, es decir aquel que simula ser un aristócrata, cuando menciona que en Europa solo se le acepta por su dinero. José Fernández se presenta como un dandi en el contexto bogotano del siglo XIX, es un hombre rico, hedonista, de gustos excéntricos que alguna vez agobiado por el enclaustramiento de su ciudad natal se fue a Europa.

El dandi ha sido un personaje común en la literatura desde hace muchos años, y con el paso del tiempo se le han atribuido algunas características que se mencionaran en los siguientes párrafos, simultáneamente se realizó la conexión con Silva y/o su personaje Fernández. Según Gómez (2009) el dandi se caracteriza por:

- El dandi ha de demostrar “naturalidad y armonía” (p. 2). Se presenta como un ser ajeno a la realidad. Fernández “humildemente” afirma no ser un poeta, se considera o eso desea hacer creer a sus amigos, indigno de ser llamado poeta. La distancia con la realidad se demuestra con sus excentricidades, motivadas por su inconformidad con las convenciones sociales. Fernández se siente inconforme con sus lectores, con su ciudad, a los cuales encuentra respectivamente ignorantes y atrasada.

- Una cualidad inherente a la concepción del dandi es la juventud (p. 2). Este personaje suele ser siempre joven, y si se presenta como un hombre maduro, está siempre en búsqueda de la perfección que otorga la juventud, como es el caso del de lord Henry Wotton en *El Retrato de Dorian Gray*. Fernández es joven, apuesto y tiene habilidades para gustar a las damas.
- El dandi tiene en alta estima la elegancia y la higiene (p. 2). Un dandi siempre lleva el peinado impecable y su traje perfectamente arreglado, además hace gimnasia, o practica algún deporte para mantener su salud. Algunas de las telas del mobiliario del salón donde está leyendo Fernández son traídas del Lejano Oriente, igual que el té que ofrece a sus amigos. Todo en aquel ambiente indica lujo, arrogancia, elegancia.
- El dandi no sigue ninguna regla, ni personal, ni moral, ni social (p. 3). Podría decirse que es un hedonista o en palabras de Baudelaire: “busca distinción y nobleza, como búsqueda de la excelencia de la apariencia” (Baudelaire citado en Gómez, 2009, p. 3). El dandi odia lo vulgar, y se siente intelectual, se refleja en el arte. Durante toda la novela no hay un solo indicio de que los caprichos de Fernández tengan un límite, solo cuando conoce a Helena, la posibilidad de una redención provoca en él un cambio, pero esta conducta no es desinteresada porque espera obtenerla a ella. El reflejo del arte en Fernández es más que evidente, cada mujer tiene alguna similitud con algún cuadro, muchas escenas van acompañadas de obras musicales y los personajes son comparados con personajes de otras obras, es constante la reflexión en torno al arte y las citas filosóficas, en el siguiente fragmento es posible apreciar la pasión del protagonista por todo lo artístico:

El adorador del arte y de la ciencia que ha juntado ya ochenta lienzos y cuatrocientos cartones y aguafuertes de los primeros pintores antiguos y modernos, milagrosas medallas, inapreciables bronce, mármoles, porcelanas y tapices, ediciones

inverosímiles de sus autores predilectos, tiradas en papeles especiales y empastadas en maravillosos cueros de oriente; el adorador de la ciencia que se ha pasado dos meses enteros yendo diariamente a los laboratorios de psicofísica; el maniático de la filosofía que sigue las conferencias de la Sorbona y de la Escuela de Altos Estudio (Silva, 1997, p. 55).

La relación entre el arte y Silva ha sido denominada “la autonomía del arte que consiste en la conversión del arte en un absoluto religioso, en la sustitución del dios ausente por el arte” (Gutiérrez, 2006, p. 48). El arte es la única religión de Fernández y no hay nada en su vida que no se relacione con el arte: el amor, la pasión, la muerte, la vida, incluso el amor que manifiesta Fernández hacia Helena es amor a su perfección, ella es arte puro.

Todo lo discutido en los párrafos anteriores es una demostración de la condición de dandi de Fernández, ahora obsérvese cuales son las semejanzas y diferencias entre José Fernández el dandi de Silva y Dorian Gray el también dandi de Wilde.

Tanto Dorian como Fernández son la máxima expresión del dandismo, ambos personajes están contruidos entorno a la filosofía hedonista, uno y otro son ricos, hermosos, perseguidos por las damas, ingeniosos y viciosos; sin embargo hay una diferencia crucial y es la cualidad de la inteligencia que sí le atribuye Silva a Fernández pero no Wilde a Dorian, pues Wilde en palabras de Lord Henry dice que la inteligencia arruga el rostro y afea el semblante, no quiere decir esto que Dorian sea un tonto, al contrario es astuto pero para él la cultura y el arte deben estar a merced de sus deseos, cumplen la función de embellecer su realidad; Dorian es solo un espectador del arte y principalmente una obra de arte en sí mismo; en Fernández si bien también está presente el placer de disfrutar del arte como espectador, es más importante la condición de artista, de creador de una obra de arte propia.

En cuanto a la figura femenina salvadora, Dorian no la busca, más bien se topa con ella, y esa mujer, Sibyl Vane, está directamente relacionada con la búsqueda de placer de Gray, pues es Sibyl una bella y según Dorian talentosa actriz de teatro, es ella pues un objeto que de adquirirlo embellecería más la vida de Dorian y, por ello, le propone matrimonio. Sibyl no es desde ninguna perspectiva esa mujer inalcanzable que es Helena. Pero si existe una mujer equivalente a la Helena de Silva en la novela de Wilde y es Lady Victoria Wotton, la hija de lord Henry Wotton, aunque en esta mujer si busca Dorian la salvación, ella dista bastante de ser la mujer virginal que es Helena, aquella es una mujer moderna, de pensamiento liberal que accede sin ninguna dificultad a los requerimientos de Gray. Por el contrario Helena es inalcanzable, intocable, es virginal. Fernández no recibe de ella ninguna esperanza de ser correspondido.

Otra similitud entre estos personajes es que tanto Dorian Gray como José Fernández inician la búsqueda de la mujer salvadora en el momento cúspide de la depravación y la perversidad moral, no antes y juntos han llegado a este límite por el camino del desenfreno, los vicios y las extravagancias.

La concepción artística de Wilde y Silva comparte algunas similitudes y es esa relación entre el arte y la enfermedad, Basil va decayendo lentamente después de conocer a Dorian Gray, a quien considera una obra de arte viviente, pierde la paz cuando dejan de ser amigos, pierde la razón de ser de su vida, el arte, cuando pierde a Dorian y se niega a mostrar el retrato que de él ha hecho; de manera similar Dorian a más refinamientos, más lujos y más excentricidades va perdiendo su alma, su humanidad. Fernández tiene en común con Basil la condición de artista y ese recelo con sus creaciones, recuérdese que Fernández no quiere seguir escribiendo de no ser exclusivamente para lectores artistas; con Dorian comparte el espíritu corroído, producto de una vida licenciosa.

Pese a estos puntos comunes entre estas novelas, existe uno de carácter divergente y es el concepto de héroe, Fernández es el típico héroe de la novela modernista, el artista; Gray es completamente un antihéroe y muere como tal. La depravación de Fernández no alcanza los límites de la decadencia moral de Dorian, Fernández en medio de su escepticismo religioso sigue siendo un puritano.

### **Annabel Lee**

Edgar Allan Poe y su relación con su prima, Silva y su supuesta relación con su hermana Elvira, la muerte prematura de ambas y los dos poemas que quizás resultaron de esto, *Annabel Lee* y *Nocturno III*. Ambos tratan del sentir del hombre tras la muerte de su amada, ambos encarnan esa mujer virginal, demasiado perfecta para ser humana y mejor encajada como ángel.

La amada muerta es una figura recurrente en la literatura de Poe, quien proclama: “la mujer ideal es la virgen, buena, hermosa y muerta” (Orjuela, 1996, p. 156). Solo muerta la mujer perfecta de Poe conserva su belleza y su perfección. Esta figura adquiere sentido únicamente al ser un rasgo inherente del amante, aquel que sufre la pérdida de su amada y se ve enredado en los límites de la locura. Esa mujer amada sigue uno de dos caminos: “se transforma en revenanté<sup>1</sup> o se queda como un recuerdo indeleble que tortura al amante” (Hernández, 2006, p. 92), el cual es el caso de Helena, a quien según Navia (1996) Silva mata porque no es posible conservarla viva y cumplir el dictamen de Poe.

La mujer joven muerta fue todo un símbolo en la literatura del siglo XIX, puesto que socialmente a las mujeres les estaban vedadas tantas cosas, limitándolas a ser madres y

---

<sup>1</sup> Mujer que regresa de la tumba para turbar la tristeza de quien suspira su nombre.

esposas. Por el contrario, a las mujeres muertas no había porque tenerles tanto decoro, era permitido pues desear a la amada muerta con tal de no perjudicar a ninguna señorita viva (Davison citado en Hernández, 2006, p. 96).

Según Hernández (2006) la mujer muerta se convirtió en un símbolo literario durante el siglo XIX, con el fin de servir como ruta de escape a la dura moral de la época. También comenta que: “las mujeres de Poe además de estar muertas, son jóvenes, bellas, cultas e inteligentes, tanto que sus amantes o esposos se sienten en un estado de inferioridad frente a ellas” (p. 98). Lo mismo sucede con Fernández y Helena, ella es perfecta, él siente que es indigno de su amor, pero cree que solo a una mujer como ella puede amar.

Hernández (2006) afirma que “todas las mujeres de Poe son mujeres fatales que desbordan sensualidad y erotismo y que usualmente conducen al hombre a su propia destrucción” (p. 99). En el siguiente párrafo una definición de la mujer fatal en palabras de Erika Bornay (1995):

La mujer fatal posee una belleza turbia, contaminada, perversa. Incuestionablemente, su cabellera es larga y abundante, y en muchas ocasiones rojiza. Su color de piel pone acento en la blancura. En su aspecto físico han de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades, todas las seducciones. Posee una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir, animal (p. 114).

Todas las mujeres que llegan a ser amantes de Fernández son mujeres fatales, mujeres que incitan en él las más bajas pasiones. Helena por el contrario es la mujer santa, aquella con la que dice Hernández (2006) “un hombre honrado del siglo XIX habría querido casarse” (p.100). A esta mujer santa se le caracteriza como débil, enfermiza, dulce, es como una sombra, pues su existencia solo tiene sentido al lado del hombre.

González (2012) también menciona que otro motivo por el que Poe mata a sus mujeres es para poder convertirlas en arte, tal vez lo mismo hizo Silva con Helena y con la mujer de su *Nocturno*, matarlas para poder inmortalizarlas artísticamente. Dice Navia (1996) que esta costumbre inicia con los prerrafaelitas y con el mismo Poe y se ilustra claramente en algunos versos de Baudelaire en su poema *Le Revenant*:

Por instantes brilla, se extiende, y se exhibe

Un espectro hecho de gracia y de esplendor.

En un soñador paso oriental,

Cuando alcanza su total grandeza,

Yo reconozco a mi bella visita:

¡Es Ella! Negra y, no obstante, luminosa.

(Baudelaire citado en Hernández, 2006, p. 100).

Pareciera que el artista siente un goce estético ante la imagen de la amada muerta, dado que solo así puede plasmarla en su obra, conservando su belleza y perpetuando el amor que le profesa, que termina siendo el amor al arte. Al respecto afirma González (2012) que fue Poe uno de los primeros autores en plantear el valor estético de una mujer muerta:

Me pregunté: “De todos los temas melancólicos, según la comprensión universal de la Humanidad, ¿cuál lo es más?” “La muerte”, era la respuesta natural. “¿Y cuándo —volví a preguntarme— el más triste de los temas es el más poético?” La respuesta vino por sí sola: cuando va estrechamente ligado a la Belleza. La muerte, pues, de una mujer bella es, sin duda alguna, el tema más poético que existe en el mundo (Poe citado en González, 2012, p. 283).



González (2012) plantea que el erotismo puede encontrarse en la muerte de la mujer amada y esta puede ser otra explicación de por qué Silva mata a Helena, es decir, la constante dicotomía del ser humano entre las contrarias pulsiones de Eros y Tánatos, entendiendo que esta última, la pulsión de muerte: “se manifiesta en un deseo de destrucción cuando el instinto sexual se ve frustrado” (González, 2012, p. 280), desde esta perspectiva no había otro fin posible para Helena. Obsérvese que todas las mujeres con las que Fernández se enreda amorosamente sobreviven, pero Helena la única que jamás osó siquiera tocar, muere. Es la mujer muerta un símbolo que comparten Poe y Silva.

### **Baudelaire**

Otro intertexto del tipo alusivo es la obra de Baudelaire, hay referencias a su obra en varios apartados de la novela de Silva y al igual que Fernández fue Baudelaire según Valcárcel (1998) un opositor al arte realista y construyó su propia teoría del arte; el protagonista de *De Sobremesa* hace otro tanto, para él, el arte es una manera de soportar ese tedio característico de la sociedad finisecular. José Fernández cumple la función del artista propuesta por Baudelaire: “el artista tiene que revelar por medio del lenguaje especial de la obra, el encanto, las contradicciones y los valores del mundo en que está inmerso” (Valcárcel, 1998, p. 61). Dice Carrier (1943) que el propio Silva hace énfasis sobre este vínculo con Baudelaire en *De Sobremesa*:

"... de un lluvioso otoñal pasado en el campo... salió la serie de sonetos que llamé después "Las almas muertas", y otras composiciones que no son "sino la tentativa mediocre para decir en nuestro idioma las sensaciones enfermizas y los sentimientos complicados que

en formas perfectas expresaron en los suyos Baudelaire y Rossetti, Verlaine y Swinburne" (Silva Citado en Carrier, 1943, p. 39).

Comenta Carrier (1943) que Baudelaire y Silva compartieron un padecimiento, tanto al primero como al segundo "les tocó vivir en una época llena de una estupidez sonámbula por todo lo que fuera artístico" (p. 39). En la Bogotá de Silva primaban las concepciones burguesas en todos los asuntos de índole social, eran los nuevos ricos quienes determinaban el estilo de vida. Ante esta perspectiva Silva huyó a Europa como lo hizo Baudelaire a Bélgica y como dice Carrier, ninguno de los dos encontró el alivio que buscaba en esas huidas.

Carrier (1943) encuentra algunas coincidencias entre la vida de ambos poetas: la primera, las dificultades económicas que juntos tuvieron que sortear, Baudelaire vivió siempre endeudado y Silva fracasó en la mayoría de sus negocios hasta quedar sumido en bancarrota. La segunda coincidencia se encuentra en el trágico destino de sus obras, el único libro de poesía de Baudelaire fue censurado, mientras que Silva pierde gran parte de su obra en un naufragio.

También señala Carrier (1943) una diferencia crucial entre ambos poetas, mientras que Silva fue el génesis del Modernismo; Baudelaire y su obra, no son el origen de nada, toda la obra de Baudelaire cabe dentro de viejas formas francesas, por el contrario en el contenido se encuentra su mayor contribución a la poesía que es a la vez la mayor influencia en Silva: "el uso asociativo de las palabras y la novedad de sus conceptos" (p.44). Como se puede intuir Carrier realiza estas distinciones marcando una acentuada diferencia entre forma y contenido, nosotros somos partidarios de la unidad de estos elementos en la estética de la poesía.

Otro punto divergente entre Silva y Baudelaire es la concepción de la mujer, mientras Silva en *De Sobremesa* realiza un despliegue de la tipología femenina, Carrier (1943) afirma que para

Baudelaire “la mujer es de carne y hueso; vive y muere; ama y engaña” (p. 45). Para Silva la mujer presenta una dualidad entre lo profano y lo santo.

Carrier (1943) concluye que ambos artistas “fueron parecidos y diferentes, por un lado Baudelaire era cristiano y pagano, Silva era completamente escéptico; ambos fueron pesimistas pero el pesimismo de Baudelaire fue la deformación y exageración del pecado, el pesimismo de Silva sí tiene que ser de algo, fue de la naturaleza” (p. 46). Baudelaire encontró el alivio a sus pesares en el mundo del más allá que creó en su poesía; por su parte Silva no encontró nada, descubrió que “todo es nada” (p. 46). Así se percibe en los siguientes versos del poema *Filosofías* del libro *Prosas y versos* de Silva:

Y cuando llegues en postrera hora

A la última morada,

Sentirás una angustia matadora

De no haber hecho nada...

(Silva citado en Carrier, 1943, p. 46).

### **Circe de La Odisea**

Los viajes son considerados experiencias renovadoras y enriquecedoras, de ahí la creencia de que viajar proporciona vivencias que acrecientan la sabiduría. El viaje está asociado no sólo al factor físico de trasladarse de un lugar a otro sino a ese ámbito espiritual que es precisamente el que se renueva y cambia, de este modo el viaje en la literatura funciona como una metáfora del crecimiento interior de una persona (Educarchile, 2014). Desde esta perspectiva, viajar es un tema literario antiguo y recurrente porque permite a los lectores asistir a la remembranza de esa

experiencia como testigos, del mismo modo que el lector presencia la transformación espiritual que viven los personajes a medida que transcurre ese viaje.

Cerda (2012) dice que la vida misma es un viaje, uno en el que las personas experimentan diversas transformaciones, a lo largo de este las personas se reconocen y descubren su identidad, no sin antes tener que alejarse de su realidad inmediata (Palimpsesto, 2012). Esta metáfora entre viaje y experiencia vital ha traspasado a la literatura como un ícono y en el siglo XX trajo consigo obras literarias cuyo eje de su argumento fue el tema del viaje, entre algunos ejemplos están la novela *De Sobremesa* de José Asunción Silva y *La Vorágine* de José Eustasio Rivera (González, 2011). Este personaje viajero planteó nuevos interrogantes sobre la construcción de la identidad nacional, reflexionó sobre las dicotomías que aquejaban la nación: “civilización y barbarie, cultura europea y cultura americana, metrópoli y colonia, centralismo y provincia” (p. 82). En seguida la reflexión política de Fernández pensada para esa ciudad sudamericana de la que proviene y en la que se evidencia la tensión entre las oposiciones mencionadas anteriormente:

El país es rico, formidablemente rico, y tiene recursos inexplorados; es cuestión de habilidad, de simple cálculo, de ciencia pura, resolver los problemas actuales. En un ministerio, logrado con mis dineros y mis influencias puestas en juego, podre mostrar algo de lo que se puede hacer cuando hay voluntad. De ahí a organizar un centro donde se recluten los civilizados de todos los partidos para formar un partido nuevo, distante de todo fanatismo político religioso, un partido de civilizados que crean en la ciencia y pongan su esfuerzo al servicio de la gran idea, hay un paso; de ahí a la Presidencia de la república (Silva, 1997, p. 142).

En Colombia “Es solo hasta 1986, que surge la primera novela de viaje, con *De Sobremesa* de José Asunción Silva...*De Sobremesa* es la novela fundadora de viaje en América Latina, y la

obra con la que se abre la modernidad literaria en Colombia” (Martínez, 2005, p. 56). Esta es una novela cuyo protagonista es un viajero, José Fernández, quien emprende su viaje en busca de nuevos horizontes, con la intención de profundizar en diversas materias, busca la perfección del arte y la encuentra en Helena y entonces su viaje adquiere un nuevo propósito: lograr acercarse a ella.

En la literatura existen varios tipos de viaje, Fernández realiza dos simultáneamente, el viaje terrestre por Europa y el viaje interior en búsqueda de Helena, ese viaje interior es definido de la siguiente manera:

Es aquel tipo de viaje en que el protagonista busca, como principal objetivo, el crecimiento espiritual, el conocimiento, la sabiduría que le permitan alcanzar un estado anhelado y que es el motor de este desplazamiento. En este viaje, el personaje va viviendo peripecias y conociendo a otros personajes que le orientan en su búsqueda (Educarchile, 2014).

Ya se sabe que Fernández es un escéptico, por lo cual no inicia su viaje buscando crecer espiritualmente, él inicia su viaje con el único motivo de conocer y disfrutar de las experiencias que le puede brindar Europa y que en América no encuentra, empieza su viaje para gozar de las mujeres y de los vicios. Es después de ver a Helena por primera vez que su viaje toma un camino distinto y el propósito del poeta cambia: explícitamente encontrar a Helena, implícitamente alcanzar esa perfección artística que ella representa. Es luego de descubrir a Helena que Fernández desea lograr una redención a sus acciones, pero este sentimiento no es provocado porque hayan surgido en él sentimientos piadosos ligados a algún credo religioso, este sentimiento se produce porque es Helena ese ideal al que el poeta siempre aspiró, ella es no solo la mujer ideal, es el arte hecho belleza y pureza. El médico Rivington es uno de esos personajes que guía al poeta en la búsqueda de Helena, es él quien le recomienda que se case con ella apenas la encuentre:

Devuélvale a las necesidades sexuales su papel de necesidades por más que le repugne y no mezcle usted sus sensaciones de ese orden con sentimentalismos ni con emociones estéticas que lo exalten; esto mientras encuentra usted a la joven a quien ama y se casa usted con ella para normalizar en la vida marital los impulsos de su instinto (Silva, 1997, p. 169).

Es oportuno mencionar también que *De Sobremesa* no relata solo la búsqueda de Helena, sino del mismo Fernández, algunos autores dicen que el viaje es un elemento literario que suele servir como una búsqueda del yo (Herrero y Morales, 2008). Desde este panorama el viaje puede definirse como un método de introspección en la psiquis del viajero, y se inicia cuando este se encuentra perdido y sin rumbo como es el caso de Fernández, o sucede que durante algún momento del viaje se da esa pérdida como le pasa a Ulises en *La Odisea*. Fernández es un hombre rico, exitoso con las mujeres, es considerado un artista por sus amigos, pero aun así no se siente pleno, está en constante búsqueda de vivencias que le ofrezcan sensaciones únicas o que le proporcionen nuevos conocimientos; es en esa búsqueda donde Fernández se pierde en medio de la lujuria, los vicios y el deseo desproporcionado de vivir más, de sentir más. Helena se le muestra al poeta como la única salida hacia una vida plena.

Así como existen tipos de viajes también hay clases de viajeros. Según Bauman (1977) los tipos de viajeros son el vagabundo, el peregrino, el turista y el paseante y los define así:

El peregrino anda siempre a la búsqueda de algo que se encuentra en otro lugar, por lo que tiene que desplazarse. El vagabundo por su parte es un nómada que se traslada constantemente, sus necesidades lo impulsan y le señalan el rumbo, que nunca es fijo, por lo que tiene una libertad total de movimiento. A diferencia del vagabundo, el turista tiene un lugar al cual retornar después de sus empresas viajeras, y su trayecto lleva una intención.

El paseante o flâneur, sale a descubrir escenas, los países y paisajes son pinturas en las que se entremezclan el parecer con el ser y las describe así como él las ve, como superficies o láminas de un libro (Bauman citado en *El viaje, los viajes y los viajeros*, s.f, p. 83).

Partiendo del personaje viajero ya mencionado y de la concepción de la mujer fatal tratada en apartados anteriores, se han encontrado algunos lugares comunes entre *De Sobremesa* y *La Odisea*. En ambas obras la mujer aparece como un impedimento para finalizar exitosamente el viaje. Ulises tiene que escapar de Circe y de Calipso, las mujeres carnales, para lograr retornar al lado de Penélope, su amor ideal. Fernández se enreda con un sinnúmero de mujeres y cada una lo va haciendo ampliar los límites de su depravación, cada una de las mujeres con las que se relaciona lo aleja más de Helena.

Narra Bornay (1995) que Ulises en su retorno a Ítaca se tropieza con algunas mujeres que prendadas de él, intentan impedirle regresar a casa, es el caso de Circe la hechicera, quien habita la isla Eea. Allí llegan Ulises y sus compañeros a quienes la bruja transforma en animales según su carácter; a algunos los convierte en cerdos, a otros en leones y a otros tantos en perros; posteriormente intenta cambiar también a Ulises pero este la descubre. Ulises termina cediendo a los deseos de Circe y permanece con ella un año. En esta transformación hay una metáfora, entre los cerdos y los hombres, Bornay (1995) dice: “recuérdese que el cerdo es símbolo de los deseos impuros, de la transformación de lo superior en inferior” (p.177). Con Circe se encuentra la representación directa de la mujer fatal que es capaz de denigrar la dignidad de un hombre por medios eróticos. He aquí las palabras de José Fernández comparando a una de sus amantes, Lelia Orloff, con la hechicera:

Me estaba ahogando por falta de aire intelectual, acostumbrado al silencio que forma también parte de la naturaleza de Lelia, porque en días enteros de estar juntos no atravesaba

una palabra, hundiéndome lentamente en una atonía intelectual increíble... ¡Oh, la Circe que cambia los hombres en cerdos!... ¡En los minutos de lucidez me sentí agonizar entre la materia como el Emperador arrojado a las letrinas por el pueblo romano! (Silva, 1997, p.137).

Con respecto al viaje, tanto Fernández como Ulises son personajes viajeros, solo que pertenecen a distintas categorías; el primero encaja perfectamente con la condición del viajero vagabundo, con algunas características del paseante. Vagabundo porque el destino de viaje lo dictan sus caprichos, su único propósito es de carácter hedonista, él viaja por placer, para descubrir nuevas sensaciones; y paseante por esa descripción pictórica que hace el poeta en su diario sobre los lugares y la gente que conoce. Ulises cabe más en la categoría de turista, pues su viaje sí tiene una intención: pelear contra los Troyanos y él a diferencia de Fernández tiene un lugar anhelado al que regresar, al seno de su familia con su hijo y su esposa. Fernández posee una casa a la cual volver, pero en esa casa no hay nada ni nadie esperándolo, Helena está muerta y de cierta forma él regresa a su hogar para vivir en paz el duelo a su amada, más no porque su hogar le cause anhelo.

### ***Á Rebours de Huysmans***

Comenta Orjuela (1976) que el tiempo en el que Silva viajó a Paris coincidió con la publicación de *Á Rebours* de Joris Karl Huysmans, crítico de arte y vocero del Decadentismo. Entre las pertenencias de José Asunción se encontró un ejemplar de esta novela, el cual parece haber sido un regalo de Mallarmé. Algunos estudiosos de Silva como Zalamea y Loveluck consideran que Huysmans fue una gran influencia para el poeta colombiano y han establecido una relación entre *Á Rebours* y *De Sobremesa*; al respecto dice Orjuela (1976): “En todo caso Des Esseintes en breve se hizo famoso y fue el prototipo de que se sirvieron luego D’Annunzio, Wilde,



Lorrain, etc., para la creación de protagonistas que, como José Fernández, proceden de una fuente común” (p .473). Dicha influencia se puede demostrar por medio de los elementos intertextuales presentes entre estas dos obras como lo explica a continuación Loveluck citado en Villanueva (1989):

1. La preferencia por las orquídeas monstruosas y otras aberraciones vegetales (p. 275). Ambos protagonistas, Jean des Esseintes y Fernández, manifiestan un extraño gusto por las plantas poco comunes. En Fernández se aprecia en el siguiente pasaje de *De Sobremesa*: “Había sobre tu mesa de trabajo un vaso de antigua mayólica lleno de orquídeas monstruosas...” (Silva, 1997, p. 7). En *Á Rebours*, Des Esseintes “para adornar su jardín ha hecho traer las flores tropicales más exóticas, una de ellas carnívora” (Orjuela, 1976, p. 474).
2. El Lujo enervante y el confort refinado (p .275). En *De Sobremesa*: “¿Quieres saber qué es lo que no te deja escribir? El lujo enervante, el *confort* refinado de esta casa con sus enormes jardines llenos de flores y poblados de estatuas...” (Silva, 1997, p. 14). En *Á Rebours*: “Por todas partes hay cuadros y objetos de arte. El comedor está hecho en forma de barco con una pecera llena de agua que cambia de color al antojo del dueño” (Orjuela, 1976, p. 474).
3. Las parrafadas sobre arte y literatura en ambas novelas (p. 275). Desde el inicio de *De Sobremesa* la reflexión sobre el arte, la literatura, la música y la poesía fueron temas recurrentes en el discurso de Fernández, otro tanto ocurre en *A Rebours* donde Des Esseintes “tras pasar revista a toda la vasta historia de La literatura, Des Esseintes escoge de ella lo que -con su criterio aristocrático- considera lo más granado, lo más esencial. Se trata de un proyecto de destilación y digestión cultural” (González, 1997, p. 242).

4. La predilección por Baudelaire de ambos artistas (p. 275). En un apartado anterior ya se ha mencionado la relación entre Baudelaire y Silva; en *Á Rebours* dice Orjuela (1976) que “En la biblioteca del duque abundaban las obras de los escritores del periodo de la decadencia latina, pero el autor que le merecía un culto especial era Baudelaire” (p. 474).

La concepción de la mujer es un punto divergente entre Des Esseintes y José Fernández. Dice Orjuela (1976) que “A Des Esseintes no le interesa otro amor que el carnal y sólo acepta el placer y el goce de los sentidos” (p. 473). Por el contrario Fernández “cree en el amor ideal y lo busca anhelosamente” (p. 474), sin embargo, José experimenta dos tipos de amor, el carnal como el de Des Esseintes y el amor santo cuyo símbolo es Helena.

Al respecto menciona Villanueva que Orjuela no tiene en cuenta cuando Fernández describe a Helena “como una pobre muchachita anémica y su pasión amorosa como una fantasía inspirada por el opio” (Villanueva, 1989, p. 278). Es decir la moral de Des Esseintes y de Fernández no se diferencia mucho, ambos tienen una moral fluctuante que depende de las circunstancias. Cuando Fernández decide abandonar su abstinencia sexual, se mofa de la impresión que le causo Helena y a la antes admirada mujer la llama “muchachita anémica”.

En lo referido a la estructura del personaje, Orjuela (1976) señala que también comparten algunas características: “Los dos son hijos únicos que, al quedar huérfanos muy jóvenes, reciben una cuantiosa herencia, que no tienen con quien compartir, pues han quedado solos en la vida. Ambos se educan con los jesuitas, bajo el yugo de severa disciplina” (p. 473). Dados los puntos comunes entre José Fernández y Des Esseintes muchos estudiosos han afirmado que Silva se inspiró en el personaje de Huysmans para crear el suyo:

Tras la huella de Bourget se sitúa Huysmans, quien en *Á Rebours*, novela que, como se demuestra en uno de los ensayos que integran este volumen inspiró a De Sobremesa, crea

en Des Esseintes el personaje de la decadencia que servirá de modelo para otros famosos héroes decadentes (Orjuela citado en Villanueva, 1989, p. 278).

Teniendo en cuenta la anterior cita Orjuela termina concluyendo que: “Huysmans en *A Rebours* y Silva en *De sobremesa* plantean un problema de conciencia y el conflicto del artista finisecular, que busca en el arte un ideal y el instrumento para trascender una aguda crisis espiritual” (Orjuela citado en Villanueva, 1989, p. 278). Por el contrario afirma Villanueva (1989) que la crisis que Orjuela caracteriza como espiritual e individual, es una crisis “cultural y epocal” (p. 278) y agrega que la concepción del arte es completamente diferente para ambos personajes, para Des Esseintes el arte no tiene nada de trascendente, su única finalidad es estimular los sentidos; para Fernández el arte es sublime, es divino, está hecho para ser sentido por un grupo selecto.

Demolder citado en Villanueva (1989) dice que el punto en común más fuerte entre Huysmans y Silva es la capacidad de ambos para “transformar los estilos pictóricos en estilos literarios” (p. 284). También señala que Huysmans “es un escritor con naturaleza de pintor” (p.284) y de Silva afirma Villanueva (1989) que dado el uso que hace de los colores “refleja la utilización del pictorismo como recurso estructural” (p. 284).

Es evidente que existen similitudes entre ambos personajes, sin embargo decir que Silva transformó a Des Esseintes en Fernández, es quitarle méritos al poeta bogotano. Fernández es un personaje único, producto del genio de su creador.

### **Nocturno de José Asunción Silva**

El poema *Nocturno* es uno de los poemas más eróticos de Silva, en sus versos se aprecia como es descrita una mujer por la que el poeta siente deseo carnal, pero al suponer que este

sentimiento es inspirado por su hermana Elvira, dicho sentir se torna en un amor poco común, en un amor imposible condenado a un final trágico:

Si entrevieras en sueños a aquél con quien tú sueñas  
 tras las horas de baile rápidas y risueñas,  
 y sintieras sus labios anidarse en tu boca  
 y recorrer tu cuerpo, y en su lascivia loca  
 besar todos sus pliegues de tibio aroma llenos  
 y las rígidas puntas rosadas de tus senos;  
 si en los locos, ardientes y profundos abrazos  
 agonizar soñarás de placer en sus brazos,  
 por aquel de quien eres todas las alegrías,  
 ¡oh dulce niña pálida!, di, ¿te resistirías?<sup>2</sup>

(Silva, 1977, p.137).

Al leer este fragmento de *Nocturno* el lector jamás creerá que este poema pudo haber sido inspirado por Elvira. El supuesto amor de Silva por su hermana es muy similar al amor que siente Fernández por Helena en *De Sobremesa*; se intuye que el deseo expresado en *Nocturno* nunca fue consumado, es como un amor platónico, así es el sentir de José por Helena: “Ahora mi espíritu y mis labios sueñan con ella, y si en ella pienso vibra todo mi ser, como las cuerdas de un instrumento sonoro bajo el arco inspirado del artista que les comunica su alma” (Silva, 1997, p. 180). Sin embargo el ser un amor no consumado no disminuye el deseo de Fernández por Helena:

¡Tengo sed de todo tu ser y no quiero manchar los labios que no se posan en una boca de  
 mujer desde que la sonrisa de los tuyos ilumino mi vida, ni las manos, impolutas de todo

---

<sup>2</sup> Este poema titulado Nocturno, hace parte del grupo de Sonetos negros, no pertenece al grupo de los tres famosos Nocturnos.

contacto femenino, desde que recogieron el ramo de rosas arrojado por tus manos!  
 ¡Helena! Ven, surge, aparécete, bésame y apacigua con tu presencia la fiebre sensual que  
 me está devorando (Silva, 1997, p. 190).

Algunos críticos opinan que el amor de Fernández por Helena es nada más que de redención y no tiene nada que ver con lo carnal, pero en la cita anterior, en la parte final, se ve claramente como él anhela a Helena y la desea. Dejando de lado el aspecto erótico, se puede continuar con un tema recurrente en la obra de Silva: la muerte, en particular la muerte de la mujer amada, cuestión ampliamente tratada por el poeta en su *Nocturno III*:

Sentí frío, era el frío que tenían en la alcoba  
 tus mejillas y tus sienes y tus manos adoradas,  
 ¡entre las blancuras níveas  
 de las mortüorias sábanas!  
 Era el frío del sepulcro, era el frío de la muerte,  
 Era el frío de la nada...

En este poema algunos estudiosos han creído ver el dolor que sintió Silva tras la pérdida de su hermana, dolor semejante al que experimenta Fernández al morir Helena, él también expresa un profundo dolor y asombro ante la tumba de su amor, tanto es su dolor que casi recae en la enfermedad nerviosa que lo aquejo cuando Helena desapareció.

Otro punto de convergencia entre Silva y Fernández es que ambos fueron hombres muy atractivos y los dos fueron dandis. De Elvira dicen que era una mujer muy bella y sencilla: “En las dos fotografías que se conocen de ella, una atribuida a Demetrio Paredes y fechada en 1889, aparece como una joven de pelo recogido, rasgos suaves y ojos serenos que miran hacia la cámara

en posición de tres cuartos” (Jaramillo, 2006, p. 91). Ahora obsérvese cómo es descrita Helena en

*De Sobremesa:*

Volví a buscar las pupilas azules y sus miradas de misteriosa ternura me decían que consentía en mis sueños y una expresión de soberano amor esplendía de la pálida faz, vuelta hacia mí. Ante mi imaginación sobreexcitada y que había perdido la noción de la realidad, el oro de los cabellos sueltos, heridos por la luz de la bujías, revistió el brillo de una aureola que irradiaba sobre el borde oscuro del comedor (Silva, 1997, p. 88).

Es así como ve Fernández a la mujer que él dice amar y que cataloga como una santa, al igual que Elvira, aunque de ella no se tienen muchos registros fotográficos, aún quedan testimonios de los que la pudieron tener en frente y admirar su hermosura, fuente de inspiración del Poeta: “Elvira, dirá todavía Holguín y caro en 1934, tuvo una belleza incomparable y una tez de alabastro<sup>3</sup> y una levedad<sup>4</sup> de cuerpo y una bondad y una dulzura que irradiaba de su alma” (Jaramillo, 2006, p. 91).

*Ilustración 1 Elvira Silva*



Paredes, D. (1989). Elvira Silva [Retrato]. Recuperado de:  
<http://casadepoesiasilva.com/jose-asuncion-silva/>

<sup>3</sup> Alabastro: Piedra blanca y translúcida, parecida al mármol, que se trabaja fácilmente y se usa en escultura y decoración.

<sup>4</sup> Levedad: Ligereza, Suavidad, delicadeza.

Con estos retratos se puede comparar la descripción de Helena con la de Elvira, aunque en *De Sobremesa*, Helena tiene el cabello de color de oro, por la foto que se tiene de Elvira se sabe que su cabellera era de tonos oscuros. En la levedad del cuerpo las dos poseen esa delicadeza que mencionan en la descripción de ambas.

Se sabe que Elvira murió por una neumonía pescada por el frío de la noche, con esto se puede sobreentender que era una mujer con pocas defensas: “Su muerte, ocasionada por una neumonía, fue atribuida al deseo de la muchacha por ver el planeta Venus en el aire helado de la madrugada; Venus de la había llevado; la madre del amor había “enviado una saeta de hielo al corazón de la doncella” (Jaramillo, 2006, p. 91).

Helena también muere debido a una neumonía y su madre murió de la misma forma: “Hace doce días hice mi primera salida para ir al cementerio, a donde he vuelto después, todas las mañanas, a cubrir de flores la loza que reza su nombre y dice la fecha y la hora de su muerte” (Silva, 1997, p. 243). Cuando Fernández encuentra su tumba trata de recaer en el vértigo que lo aqueja y se lamenta mucho la pérdida de su amada, esa amada que vio solo una vez en la vida:

¿Muerta tú?... ¡Jamás! Tú vas ´por el mundo con la suave gracia de tus contornos de virgen, de tu pálida faz, cuya mortal palidez exangüe alumbran las pupilas azules y enmarca la indómita cabellera que te cae en oscuros rizos sobre los hombros (Silva, 1997, p. 243).

Finalmente puede decirse que existen similitudes entre las dos mujeres, una la hermana de Silva y la otra la amada de Fernández, ambas con una belleza mórbida y juntas enfermas y muertas a temprana edad. El amor que sienten Fernández y Silva por sus mujeres es de la misma naturaleza, es como si José Asunción hubiera plasmado el amor por su hermana Elvira en el que le inspira Helena a Fernández.

### ***De Sobremesa y El Diario de María Bashkirtseff***

María Bashkirtseff, escritora, pintora y escultora francesa nacida en lo que hoy es Ucrania; escribió un diario cuyo conocimiento es clave en la lectura de *De Sobremesa*. María fue una mujer de espíritu artístico e intelectual que padeció las mismas inquietudes estéticas de Fernández. Como lo dice Aníbal González (1987) en su estudio sobre la novela modernista hispanoamericana:

Como la Bashkirtseff, el narrador de *De sobremesa* se encuentra con que debe condensar muchísimas cosas en un espacio y un tiempo reducidos, y, más aún, que la multiplicidad de experiencias que quiere comunicar no se puede contener en un solo cuadro, en un solo marco (p. 93).

Se evidencia una relación no sólo en la forma narrativa (el diario) sino también de contenido, puesto que ambos artistas, la rusa y Silva, fueron atormentados por el mismo demonio: ansias de experimentarlo todo, de vivirlo todo. El mismo Fernández lo dice en un pasaje: “ Hay frases de *El Diario* de la rusa que traducen tan sinceramente mis emociones, mis ambiciones y mis sueños, mi vida entera, que no habría podido jamás encontrar yo mismo fórmulas más netas para anotar mis impresiones” (Silva, 1997, p. 38).

Según la anterior cita se puede decir que *El Diario* de María Bashkirtseff fue una gran influencia en Silva, quizás porque se sintió identificado con aquella mujer tan apasionada por el arte, y tan deseosa de vivir plenamente. Además fue ella tal vez un modelo que Silva tomó para caracterizar a su Helena, pues el poeta les otorga el mismo aire virginal y divino a ambas y termina con Helena de la misma forma como la rusa murió. Obsérvese la relación intertextual entre *El Diario* de Bashkirtseff y *De Sobremesa* cuando María describe la visita de su médico:

Me siento triste. No, me temo que no hay nada que hacer. Por cuatro años me he estado tratando una laringitis bajo los mejores doctores, y va de mal en peor. Por cuatro días



mejoraron mis oídos; comencé a escuchar; ahora [la sordera] recomienza. Pues bien, haré una profecía—voy a morir, pero no inmediatamente. Eso sería demasiado bien, terminaría todo de una vez. Pero voy a arrastrar mi existencia con catarros, toses, fiebres y toda clase de cosas (Bashkirtseff, 1880, p.78).<sup>5</sup>

Silva (1997) hace una transcripción del momento:

¡Se ha sentido tan enferma en los últimos días, han sido tan agudos los dolores que la han atormentado, tan intensa la fiebre que le ha quemado las venas, tan profundo el decaimiento que la ha postrado por horas enteras! . . . En el silencio grave del salón de consultas el esculapio la ausculta lentamente. . . . Y tras el minucioso examen prescribe cáusticos que queman el seno, aplicaciones de yodo que manchan, desfiguran, drogas odiosas. . ." (p. 27).

Otra incorporación que hace Silva en su texto sobre *El Diario* de la rusa, es la descripción que realiza María del artista Jules Bastien Lepage, pintor naturalista francés, amigo de María y en quien Fernández retoma una descripción hecha por ella de una manera idéntica y creativa.

María describe al Bastien de la siguiente manera: "el pequeño Bastien-Lepage, chiquitín y muy rubio, con el pelo a la bretona, nariz achatada y una barba de adolescente"(Bashkirtseff, 1980, p. 21). Fernández recrea la misma descripción: "Bastien Lepage, el preferido, chiquitín, enérgico, chatico, con su rubia barba de adolescente" (Silva, 1997, p. 36).

Otra similitud y coincidencia está en los nombres de los médicos que tratan a María y a Fernández. En *De Sobremesa* está Charvet quién se encargó de las recaídas y vértigos de José Fernández y en la vida real está Charcot quién participó activamente del tratamiento de María en 1881 (Molloy, 2009).

---

<sup>5</sup>María Bashkirtseff escribe en su diario los avatares de su enfermedad el 3 de octubre de 1880.

También asegura Molloy (2009) que es evidente que el médico Charvet, quien trata a Fernández es un trasunto<sup>6</sup> del médico Jean-Martin Charcot, el que trata a María Bashkirtseff y que sin duda alguna, es otra las incorporaciones que hace Silva en su libro de *El Diario* de la rusa. En la siguiente cita de *De Sobremesa* se puede apreciar que tal vez Charvet sea el mismo médico Jean-Martin Charcot:

Fue el profesor Charvet, el sabio que ha resumido en los seis volúmenes de sus admirables lecciones sobre el sistema nervioso, lo que sabe la ciencia de hoy a ese respecto y que me conoce y me mira con extrema benevolencia desde que oí sus lecciones en la facultad y presencié sus curiosas experiencias de hipnotismo en la Salpêtrière (Silva, 1997, p. 143).

De la biografía de Charcot se dice: fue pionero en el estudio de las enfermedades del sistema nervioso, sus charlas en la Salpêtrière, interesaron mucho a los literatos del *Fin de siècle* (Poemas del purgatorio, 2012).

Son muchas las razones por las que Silva se identifica con la joven Bashkirtseff, además de las similitudes e intertextualidades de estos dos libros también se hallaron similitudes en la vida de los autores. Tanto la vida de Silva como la de María Bashkirtseff, se caracterizan por la tragedia, comenzando por la prematura muerte de Silva el 24 de mayo de 1895 día en que “le había pedido a un médico amigo que marcara con yodo en su pecho el lugar exacto donde se encontraba su corazón, del mismo modo que el pecho de Bashkirtseff había sido marcado por las aplicaciones cáusticas” (Molloy, 2009, p. 330). Ambas muertes fueron consideradas patéticas y poco lamentadas.

Hasta aquí se han tratado aquellas obras literarias que comparten voces con *De Sobremesa*, voces que muy seguramente provienen de las lecturas de Silva, pero el poeta además de ser un

---

<sup>6</sup> Reflejo o representación fiel de algo.

ávido lector, desde su infancia fue admirado por el talento artístico y la capacidad intelectual y creativa que lo caracterizaron, estas habilidades, adquiridas desde muy temprana edad por Silva, fueron el resultado de un ambiente familiar cultivado por su padre, quien también fue un escritor.

Desde su niñez Silva fue conocido por su fama de prodigio en Bogotá, parece ser que ya a los tres años de edad sabía leer, escribir e incluso pintar (Biografías y Vidas, 2004-2016). Este gusto por el arte desarrollado desde la infancia y cultivado durante toda su vida, fue el motivo o la semilla para que Silva tuviera un legado y un bagaje cultural para describir las pinturas en la obra *De Sobremesa*.

Como se sabe Silva viajó a Europa donde conoció pintores, poetas, escritores y otros artistas. En un viaje realizado a Londres en 1884, José conoce por primera vez el arte y la poesía de Dante Gabriel Rossetti y de su Escuela Prerrafaelita, que tanto llamaron la atención del escritor (Biografías y Vidas, 2004-2016). Durante estos viajes, Silva asimiló los movimientos literarios de la época: parnasianismo, simbolismo, expresionismo, naturalismo y prerrafaelismo.

La alusión al arte prerrafaelita en su novela es un claro ejemplo del gusto que tenía Silva por esta escuela, de la cual toma el concepto de belleza femenina para introducirlo en *De Sobremesa*. En las siguientes páginas se podrán apreciar esas obras pictóricas que fueron fundamentales en la construcción de ambientes y personajes de la novela de Silva.

## **Panorama sociocultural del arte pictórico durante el siglo XIX**

Toda obra nuestra, de nuestra América robusta, tendrá, pues, inevitablemente el sello de la civilización conquistadora; pero la mejorará, adelantará y asombrará con la energía y creador empuje de un pueblo en esencia distinto, superior en nobles ambiciones, y si herido, no muerto. ¡Ya vive! (Martí, 1977, p. 27).

Antes de hablar de la función que cumple el arte pictórico en la novela, es idóneo realizar una contextualización de lo que fue la recepción del arte gráfico en América Latina, de este modo puede establecerse una idea sobre cuál fue el ambiente cultural que Silva conoció.

Desde tiempos antiguos el hombre ha desarrollado la capacidad de crear arte a partir de lo que observa a su alrededor y la pintura ha sido unas de esas manifestaciones artísticas que el hombre ha creado para expresarse. Por medio de la pintura se refleja un acontecimiento, una situación, un momento que solo el artista puede captar. La primera manifestación pictórica se dio en la prehistoria, en las cuevas y fueron realizadas por los seres humanos de aquel momento como una forma de representación artística enmarcado con un aire espiritual.

En Latinoamérica el arte se inicia principalmente con la llegada a América de los pueblos procedentes de Europa (españoles, portugueses, italianos, franceses) (Arte Latinoamericano, s.f.). Durante el periodo de colonización, los españoles impusieron con su poder una nueva cultura, desarraigando por completo las costumbres de los aborígenes. La pintura fue una de las maneras que los europeos usaron para imponer su fe, ya que sus bocetos retrataban sus dioses, de esta manera implantaron en la mente de los indígenas el referente religioso español; convirtiendo el arte pictórico en un elemento clave para la cristianización (Arte colonial, 2016).

De esta forma las pinturas se constituyeron como un testimonio silencioso y oscuro de disputas, de enfrentamientos y tensiones que acontecieron en todos los rincones del continente en las épocas pasadas y son una muestra de los acontecimientos más importantes como también más tristes de la sociedad latinoamericana.

Por consiguiente, a partir del siglo XIX se dio inicio en América Latina a una significativa reacción nacionalista, una independencia que se proporcionó en todos los ámbitos sociales, políticos, religiosos y que también se vio repercutida en el campo de las artes, en este caso la pintura. La pintura latinoamericana comenzó alcanzar individualidad en algunas partes de América y lo que buscaba era un estilo propio y autónomo. Aunque estos cambios fueron muy lentos porque la mayoría de los artistas imitaba el arte del viejo mundo europeo, y muchos de los pintores latinoamericanos se vieron obligados a imitar el modelo europeo debido a su experiencia, privando la creatividad de nuestros artistas latinoamericanos (Pini,1997).

Así, los primeros pintores latinoamericanos recibían su instrucción en escuelas europeas y de maestros franceses, españoles e italianos, que venían contratados por países de América Latina, para difundir la pintura como una disciplina académica entre los pintores más reconocidos se encuentran Rugendas, Monvoisin y Ciccarelli. A partir de esto se fundan las primeras Academias de Bellas Artes suministradas por gobiernos, que concluyeron que el desarrollo de la pintura era una actividad que formaría parte de la identidad de los pueblos latinoamericanos (Croxatto, 2016, párr.1-2).

Por otro lado, en el siglo XIX surge una nueva clase de pintores, llamados pintores viajeros (Gonzales, 2000) que difundieron los paisajes y costumbres del continente latinoamericano logrando influenciar al movimiento naturalista.

Según el Ministerio de cultura (2015) en Colombia en el siglo XIX ocurre algo particular en la cultura pictórica, las pinturas giraban en entorno a todos los acontecimientos significativos de América Latina, pero se enfocó más en retratos de paisajes, grupos familiares y ciudades que llamaron la atención de los pintores colombianos. Algunos de los pintores más reconocidos de Colombia fueron José María Espinosa y Ramón Torres Méndez que plasmaron la vida del siglo XIX en sus dibujos, pinturas y miniaturas.

La pintura en Colombia por lo tanto sirvió para darle trascendencia e inmortalidad a los sentimientos familiares, ya que los retratos de grupos familiares, parejas, esposas, niños y ancianos conforman un pequeño capítulo de la pintura de la época. En conclusión, estos acontecimientos descritos acerca de la pintura en Latinoamérica y Colombia en el siglo XIX hicieron posible que Silva se llenará desde su infancia y su juventud de un ambiente rebelde y un espíritu artístico propio e hiciera de sus obras un legado de América (Ministerio de cultura, 2015).

### **Silva y la Hermandad Prerrafaelita**

Lo que es común a la pintura en todos los tiempos es que ha ido de la mano con todas las artes (teatro, música, literatura, entre otros) recreando un acontecimiento o un suceso. En la obra *De Sobremesa* José Asunción Silva incorpora la pintura a la literatura teniendo en cuenta la necesidad de explicar la relación que tiene Fernández con el mundo y su experiencia en el amor y en el arte.

La manifestación pictórica más fuerte en la novela son los retratos femeninos, así como la recreación de sus ambientes, así que Silva utiliza las imágenes para recrear con mayor precisión el ambiente de la obra. Las pinturas femeninas en *De Sobremesa* son usadas para enfatizar las tipologías o semejanzas de las mujeres nombradas en el texto. Estos retratos femeninos en su

mayoría pertenecen a un grupo de pintores que Silva admiraba mucho, la Hermandad Prerrafaelita. Alrededor de los postulados de estos pintores Silva construyó sus personajes morfológicamente y también en lo referido a la psiquis, es decir, José Asunción tomó de ellos su concepto de belleza y lo adaptó a la construcción de los personajes femeninos de su novela.

El germen de la Hermandad Prerrafaelita se remonta al inicio del mandato de la reina Victoria, cuando en Inglaterra se ven reflejadas las consecuencias de la industrialización por ser esta nación una de las primeras potencias industriales de todo Europa y desde el punto de vista artístico se produce una serie de rechazos a la contradictoria relación entre las máquinas y el hombre, surgiendo grupos simpatizantes a la revolución industrial, encabezados por John Ruskin; cuya teoría se fundamentaba en revivir “la simplicidad y el funcionalismo de las cosas útiles” (Mier, 2012, párr. 1), recurriendo a la fabricación artesanal de objetos y a la naturalidad de las cosas y proclamando un rechazo profundo a las máquinas (*“Musée d’ Orsay”*, 2016).

A partir de esto emergen tres seguidores de este movimiento: Hunt, John Millais y Rossetti; todos pertenecientes a la escuela de artes Royal Academy de Londres. Estos fueron los creadores del movimiento, autodenominados prerrafaelitas. El nombre Prerrafaelismo se debe a las ansias de querer recobrar la naturalidad de los pintores anteriores a Rafael de Sanzio. En sí el nombre prerrafaelita es como decir pre-renacimiento, ya que nace oponiéndose a las normas académicas victorianas, en un intento de renovar el arte, fue como la revaloración del arte *gótico* (*“Musée d’ Orsay”*, 2016).

En 1848, se unen a la Hermandad Prerrafaelita otros críticos y artistas ingleses como: William Michael Rossetti (hermano de unos de los fundadores del movimiento), Frederic George Stephens, Thomas Woolner, y James Collinson. Este movimiento reprobaba la sociedad industrial, iba en contra de la sociedad materialista de la época y los comportamientos mundanos de la

sociedad del siglo XIX. Ellos buscaban algo más trascendente, más hondo y menos práctico (Mier, 2012). Se dice que “técnicamente mantuvieron una composición clásica y, lo más importante, huyeron del claro-oscuro. Priorizaron el uso de los colores complementarios y el dibujo, dando como resultado unos cuadros brillantes y llenos de detalles que influirían posteriormente en multitud de artistas” (“PecArte”, 2012, párr.3).

Según Landow (2007) la Hermandad Prerrafaelita se identifica por convertir la literatura en otra forma de expresión y el tema del erotismo es una de las características más marcadas de este movimiento artístico, sin dejar a un lado la representación religiosa, que le causó el rechazo y las críticas de la sociedad por la trivialidad como fueron tratados los temas sagrados; sin embargo, Ruskin, Charles Allston Collins y Walter Deverell se unen a la Hermandad y manifiestan su apoyo.

Ya para 1852 empiezan a aparecer en la pintura prerrafaelita temas contemporáneos de dimensión social (...) son los temas literarios que, dicho año, van a proporcionar un verdadero reconocimiento. Nutriendo su inspiración en la obra de Keats, Tennyson o Shakespeare, los prerrafaelitas se enmarcan en una tradición cultural nacional y logran hacer aceptar sus atrevimientos estéticos. Una vez más, es un cuadro de Millais que simboliza la nueva consideración de la que disfruta el grupo (“Musée d’ Orsay”, 2016, párr. 13).

La *Ofelia*, de Millais, se convirtió en la obra simbólica del Prerrafaelismo y además sirvió de inspiración a otros artistas de la época: “Con este cuadro se realiza una obra totalmente prerrafaelita - naturalismo meticuloso, colores tornasolados, símbolos complejos, tema literario que rompe con las representaciones clásicas” (“Musée d’ Orsay”, 2006, párr. 13), dando la posibilidad al artista de vivir otras dimensiones que brindaron una lealtad absoluta a la naturaleza.



Pero el éxito llega cuando la unidad de la cofradía se quebranta, cada miembro siguiendo un camino distinto: Woolner se embarca para Australia en 1852, Millais fue elegido en la Royal Academy en 1853, Hunt parte para Tierra Santa en 1854... A partir de noviembre de 1853, D. G. Rossetti escribía a su hermana: “La Mesa Redonda está ahora totalmente disuelta”. Sin embargo, aunque la cofradía desaparezca, los ideales prerrafaelitas empiezan a tener émulos, en todo Reino Unido y traspasan el marco de la pintura (“Musée d’ Orsay”, 2016, párr. 15).

### **Intertextos pictóricos presentes en *De Sobremesa***

Retomando a *De Sobremesa*, en los retratos utilizados por Fernández, se identifican dos tipos de mujeres: la mujer real y la mujer santa. La mujer real está plasmada en esas pinturas donde se muestra la mujer sexual, atractiva y carnal, en las cuales se destaca boca roja, los senos, las orejas y las joyas. Son mujeres carnales: Consuelo, Nelly la norteamericana, la francesa María Legendre y la baronesa alemana Olga.

Con la intención de que se comprenda con claridad el panorama sobre la tipología femenina que describe Silva en su novela, se mostrarán las pinturas más relevantes aludidas en *De Sobremesa*. Solo se mencionarán aquellas pinturas cuyo tema central sea la mujer.

Nelly, Fernández describe a esta mujer carnal como a Diana la cazadora de Juan Gounjon<sup>7</sup>: “las curvas deliciosas del seno, de los torneados brazos y de las piernas largas y finas, como las de la Diana Cazadora de Juan Goujon” (Silva, 1997, p. 193).

---

<sup>7</sup> Esta pintura también es conocida como Diana y el ciervo.

*Ilustración 2 Diana Cazadora*



*Goujon, J. (1554). Diana la Cazadora. [Escultura]. París: Museo Nacional del Louvre.*

La siguiente mujer carnal es también caracterizada por su perfil de Diana Cazadora, similar a la descripción de Nelly: “La pureza de su perfil de Diana Cazadora. Los cabellos de un rubio pálido, en los lóbulos de las orejas diminutas, alrededor de las muñecas redondas y finas y sobre el corpiño bajo de gasa verde pálida que dejaba medio desnudo el seno” (Silva, 1997, p. 200).

De Olga, por su parte, dirá que tiene la carnadura dorada de las Venus del Tiziano: “La rubia baronesa alemana, que tiene la carnadura dorada de la Venus de Tiziano, un seno de Juno, medio desnudo de un corpiño verde oscuro, adornado con diamantes y con unos labios rojos como una fresa madura” (Silva, 1997, p. 221).

*Ilustración 3 Venus Anadiomena*



*Vecellio, T. (1525). Venus Anadiomena. [Pintura]. Recuperado de [http://es.wahooart.com/@/7YKG4Z-Tiziano%20Vecellio%20\(Titian\)-Venus%20Anadi%C3%B3mena](http://es.wahooart.com/@/7YKG4Z-Tiziano%20Vecellio%20(Titian)-Venus%20Anadi%C3%B3mena)*

Se puede apreciar que Fernández describe este tipo mujer con un deseo obsesivo y provocativo, esta es una mujer de mucho dinero, eso se puede notar cuando se hace referencia a los adornos que adornan su corpiño. Fernández compara a su amante con la pintura de una mujer mostrando su cuerpo de una manera muy sensual, dejando entrever su desnudez y detallando minuciosamente cada parte de ella. Por otra parte, puede afirmarse que en sus relaciones con este tipo de mujeres Fernández solo tiene un propósito, el de satisfacer sus deseos lujuriosos, y como es un hedonista consumado sus ambiciones siempre se cumplen.

El otro tipo de mujer que se describe en la obra es la santa, aquella mujer descrita por Fernández con un amor sublime dejando ver siempre en ellas lo mórbido y lo fatal. Las mujeres santas del poeta son tres: su abuela, Helena y María Bashkirtseff. De la primera, su abuela Emilia, lo que más destaca Fernández en su diario es “su perfil semejante al de la Santa Ana del Vinci” (Silva, 1997, p. 46). Una mujer que transmitía confianza y seguridad y amor a los demás.

*Ilustración 4 Santa Ana, la virgen y el niño*



*Da Vinci, L. (1510). Santa Ana, la Virgen y el Niño. [Pintura]. París: Museo Nacional del Louvre.*

Por otro lado, para describir a Helena habla de sus: “dos manecitas largas y pálidas de dedos afilados como los de Ana de Austria en el retrato de Rubens” (Silva, 1997, p. 84). En esta pintura Fernández solo describe sus manos para hacer referencia a lo delicada y tierna que era Helena, también se puede pensar que el poeta la describe con esta pintura para mostrar el semblante delgado y mórbido de su amada.

*Ilustración 5 Ana de Austria, Reina de Francia*



*Rubens, P. (1622). Ana de Austria, Reina de Francia. [Pintura]. Madrid: Museo del Prado.*

Fernández también habla del perfil de Helena “el otro perfil, el de ella, ingenuo y puro como el de una virgen de Fra Angélico, de una insuperable gracia de líneas y de expresión” (Silva, 1997, p. 85), representando a su amor por medio de retratos de mujeres santas, realzando la cualidad de pureza en Helena.

Es importante aclarar que el arte prerrafaelita fue muy significativo para Silva y es de ese movimiento artístico que bebe y pone de manifiesto en *De Sobremesa* y Helena es un ejemplo claro de ello, su descripción de mujer frágil, fatal y su belleza desmedida, remiten a este tipo de arte.

Rafael Gutiérrez Girardot (1993) categoriza a *De sobremesa* como literatura finisecular hispanoamericana que explica la tradición europea de la “novela de artista”, cuyo tema principal es “la situación del artista en la sociedad burguesa” (p. 496). Una característica importante en la literatura finisecular es encontrar rasgos del Prerrafaelismo especialmente en los personajes

femeninos; y esto se da claramente en *De Sobremesa* ya que las mujeres santas presentan palidez, tierna morbidez, una acentuada fragilidad proporcionando un cierto rasgo enfermizo (Gutiérrez, 1993). En *De Sobremesa* se hace referencia especialmente a los cuadros femeninos de Dante Gabriel Rossetti, poeta, ilustrador, pintor y traductor inglés fundador del movimiento Prerrafaelita. Cuando se habla de resaltar lo carnal se recurre a barrocos como Rubens o Van Dyck como en la siguiente descripción de Helena: “Se quitó ella los guantes de Suecia y frotó las manos, dos manecitas largas y pálidas de dedos afilados como los de Ana de Austria en el retrato de Rubens” (Silva, 1997, p. 84).

Hay que tener presente que Fernández no solo hace uso de las obras pictóricas de la Hermandad, sino que también utiliza ideas de este movimiento relacionadas con la concepción de la figura femenina. Partiendo de los postulados prerrafaelitas Fernández convierte a Helena en una mujer digna de ser la musa de Rossetti:

Clavó sus ojos en mí mirándome fijamente, con expresión severa. Eran unos grandes ojos azules, penetrantes, demasiado penetrantes, cuyas miradas se posaron en mí como las de un médico en el cuerpo de un leproso, corroído por las úlceras, y buscaron las mías como para penetrar, con despreciativa y helada insistencia hasta el fondo de mi ser, para leer en lo más íntimo de mi alma” (Silva, 1997, p. 85).

Este tipo de mirada referida en la cita es una postura característica de las pinturas prerrafaelitas de Dante Rossetti; una mirada pérdida que ignora a su espectador, pero aun así penetra a su observador, un ejemplo indiscutible de esto es el cuadro femenino de Rossetti, *Lady Lilith* (Valcárcel, 1998).

*Ilustración 6 Lady Lilith*



*Rossetti, D. (1868). Lady Lilith. [Pintura]. Recuperado de <http://www.rossettiarchive.org/docs/s205.rap.html>*

Por otra parte, la Hermandad Prerrafaelita le da un giro inesperado a la pintura de aquella época, dándole un valor a la otra cara de la figura femenina: la mujer seductora, tentadora y perversa que hasta este tiempo era desconocida en la pintura, (El genio maligno: revista de humanidades y ciencias sociales, 2010). Lilith es un ejemplo de esto y es representada por este movimiento como una tentación malvada, y para ello el pintor Rossetti se sirve de la larga y ondulante cabellera de tonos rojizos, para simbolizar lo sutil y ágil que era para seducir (Leitch, 2002).

En conclusión, puede decirse que Silva jugó con las diferentes artes, en este caso con la pintura para poder mostrar al lector un referente imaginario sobre las diferentes mujeres que Fernández conoció. Es decir, Silva utilizó todo su ingenio de escritor para poder conectar de manera muy artística la literatura y la pintura.

## **Panorama musical en Latinoamérica durante el siglo XIX**

Hasta este punto se han revisado los elementos intertextuales literarios y pictóricos que conectan *De Sobremesa* con otros autores, otras obras y otras épocas, pero como era Silva todo un artista también introdujo en su novela la música y por ello en el siguiente capítulo se realizará primero un acercamiento cronológico a lo que fue el arte musical a finales del siglo XIX y posteriormente se presentará nuestra interpretación de la función de la música en *De Sobremesa*.

La música es un arte que el ser humano ha venido desarrollando y modificando hace milenios de años, por lo tanto es de carácter profundamente humano. El mismo Platón (1872) señala: “La música es para el alma lo que la gimnasia para el cuerpo” (p. 31). La música se utiliza como medio para representar y expresar sentimientos, estados, acciones, situaciones complejas, tristes y alegres. A través de la música es posible sumergirse en otro mundo y hacer catarsis. La vida misma es una sinfonía.

Es evidente que el mundo está dividido por culturas, cada una de ellas cultiva un tipo de música diferente, de acuerdo a sus creencias e intereses. En fin, la música es universal porque el ser humano lo es. En la vida cotidiana cualquier persona que tenga un despecho escucha cierta canción que tiene una relación con el momento por el cual está pasando. Es decir, una persona se identifica con cierta canción porque le recuerda algo en especial, le conmueve, le genera sentimientos, ya que expresa los mismos problemas, angustias y alegrías de dicha persona. A continuación, se realizará un breve recorrido por la historia de la música en Latinoamérica durante el siglo XIX.

Dice Chase (1947) que la Iglesia jugó un papel primordial en la introducción de la música europea en lo que hoy es América Latina, debido a que los españoles realizaron una doble conquista: “una material de los territorios y otra espiritual sobre los aborígenes” (p. 17). La música



fue una poderosa herramienta durante la campaña española de conversión de los indígenas al catolicismo.

Las luchas por la independencia que alcanzaron las primeras décadas del siglo XIX también tuvieron sus repercusiones en la música. En esta época este arte estuvo a cargo de otra institución autoritaria, los militares, cuyas orquestas realizaban composiciones patrióticas que eran interpretadas en fiestas populares. La independencia manifestada geopolíticamente, no se presentó a nivel artístico (Chase, 1947).

Comenta Chase (1947) que el más reconocido compositor latinoamericano de este siglo fue el brasileño Carlos Gomes, quien escribió óperas al estilo italiano. Este compositor es el más claro ejemplo de cómo la música de América Latina durante el siglo XIX se limitó a la imitación de la música europea. Afortunadamente durante la segunda mitad del siglo, para corregir esta falta de originalidad surgió el nacionalismo musical, “que establece que cada país debiera crear sus obras de arte musical sobre el fundamento de las tradiciones de su folklore” (p. 20), como era de esperarse el nacionalismo musical fue la excusa perfecta para que aquellas nuevas naciones autoafirmaran su identidad artística y patriótica.

Señala Pardo (1959) que durante el siglo XIX ocurre algo fundamental para el desarrollo de la cultura musical en Colombia, en 1847 Enrique Price fundó la escuela de música de la Sociedad Filarmónica, y es durante este siglo cuando aparecen las dos figuras más representativas de la música: Don Juan Antonio de Velasco, conocido como “el patriarca de la música en Santafé de Bogotá” (p. 64) y Don Nicolás Quevedo Rachadel, catedrático en la escuela de música ya mencionada. Estos personajes se enfrentaron con el austero ambiente cultural de la época, en los colegios (salvo en los colegios de élite) no se dictaban clases de matemáticas, ni de física, y las clases de dibujo o música eran impensables. Vivieron pues dice Pardo (1959) una lucha entre el

creador y el ambiente. El señor Price fue también fundador de la Sociedad Filarmónica que se mantuvo a flote once años, la cual interpretaba en sus conciertos artistas como: Beethoven, Weber, Rossini.

También apunta Pardo (1959) que coincidiendo con la Sociedad Filarmónica, en 1848 fue fundada la Sociedad Lírica por José Joaquín Guarín, sociedad dedicada al estudio de la música sagrada. Esta sociedad cerró para 1854, sin ella y sin la Filarmónica, los compositores colombianos cedieron a la influencia de los italianos Bellini y Donizetti. De esta época se destacan dos compositores, José María Ponce de León primer compositor colombiano formado en Europa y Quevedo Arvelo de quien dice Pardo (1959): “fue el máximo temperamento musical del siglo pasado” (p. 64).

El último gran acontecimiento del siglo XIX fue la fundación de La Academia Nacional de Música en 1882 por don Jorge Price, hijo de Enrique Price (Pardo, 1959). Tal fue el panorama musical en el que Silva tuvo que vivir, aunque no se debe dejar de lado su viaje a París, donde definitivamente sus gustos musicales se afianzaron.

Se sabe que Silva fue un hombre letrado, recibió la influencia de muchos escritores, pintores y artistas musicales de la época. Silva se nutre de todas estas artes durante el tiempo en que estuvo en Francia, en el momento que se va es una persona tolerable; cuando vuelve viene cargado de libros y mucho bagaje cultural, regresa siendo una persona intolerable para sus coterráneos. Lo anterior lo demuestra en sus escritos en donde pone al descubierto sus conocimientos sobre el arte, la poesía y la música, una muestra de ello es la novela *De Sobremesa*. Allí se ve cómo fue la vida de José Fernández, que coincidentemente se llama José al igual que Silva; es este personaje, un hombre lleno de lujos, de dinero y de promiscuidad.

Se puede llegar a pensar que *De sobremesa* es una novela autobiográfica porque Silva aparece a veces reflejado en las líneas del libro, aunque es un diario-diálogo, se sabe que este fue escrito por el poeta mientras estuvo en Venezuela, cuando venía de regreso a Colombia sufrió un accidente: la embarcación en la que se encontraba navegando, naufragó. Silva perdió el manuscrito del libro, entonces lo escribió nuevamente.

### **La música en *De Sobremesa***

La música es un elemento clave que Silva introdujo en sus obras, no solo a través de las referencias musicales, sino por medio de la musicalidad que le otorga Silva a las palabras, es el caso de los poemas *Sinfonía color fresa con leche* y por supuesto sus *Nocturnos*. En *De sobremesa* se acude a la música para darle complemento y ponerle tensión a los hechos por los cuales pasó su personaje Fernández. En síntesis, la música es empleada como una especie de mediador entre una situación compleja y un personaje, recrea cada situación intensa y humana vivida. Si un hecho es lamentable, angustioso, triste y/o alegre, va acompañado con una melodía de las mismas características.

Pero, ¿por qué introducir la música en esta novela? Una de las respuestas que se ha dado es porque la música complementa un acto y va acorde a él. En otro aspecto, se recurre a Luis Borges, quien citado por Héctor Abad Faciolince (2016) en su artículo *¿Es la música literatura?* sostuvo que la música “es una lengua que podemos usar y entender, pero no traducir”. En este sentido poco interesa si se traduce una sonata de Beethoven, lo importante es que se logra entender y sobre todo sentir. Ahora se continuará con el desarrollo de este aspecto artístico dentro de *De sobremesa* donde se encuentran algunos indicios de la Música.

La primera alusión musical se ve a simple vista: “Dice una voz en el fondo de mi alma y se confunde en mi imaginación su figura que parece salida de un cuento de Fra. Angélico y las graves y musicales palabras del hexámetro latino” (Silva, 1997, p. 102). Pasando un poco más adelante en el libro se percibe de una forma más clara y visible la música, cuando Fernández hace referencia a una zarzuela española:

Los versos de la zarzuela española me cantaron en la memoria y trajeron involuntaria sonrisa a mis labios.

Juzgando por los síntomas

Que tiene el animal,

Bien puede estar hidrófobo

Bien puede no lo estar.

Y afirma el gran Hipócrates

Que el perro en casi tal

Suele ladrar muchísimo

O suele no ladrar. (Silva, 1997, p. 152).

La zarzuela es una forma de música teatral o género musical escénico surgido en España que se distingue principalmente por contener partes instrumentales, partes vocales (solos, dúos, coros...) y partes habladas, aunque existen excepciones en las que estas últimas, las partes habladas, están completamente ausentes (Música Antigua, 2015). Al escuchar una zarzuela se vive una historia, se sienten emociones, es por ello que es llamada la opereta española.

Se ha afirmado que la música es un elemento que va enlazado con una acción o situación específica; en la siguiente cita se aprecia una de las situaciones en las cuales Fernández ambientó un hecho con una melodía para darle tensión, en este caso la quinta sinfonía de Beethoven: “María

Bashkirtseff, esta tísica, lo sabe. Sentada ella en el piano, al vibrar bajo sus dedos nerviosos el teclado de marfil, se extendía en el aire dormido la música de Beethoven, evade la realidad por dos horas” (Silva, 1997, p. 28).

Como se puede ver, la suave melodía de Beethoven (*Sonata claro de luna*) se convierte en un vehículo que actúa como fuga inmediata de la realidad para María, un escape de ese mundo hermoso para ella pero a la vez cruel, pues lo amaba todo... pero la vida se le iba en un instante. Aquí se demuestra que la suave melodía penetra en el ser profundo de una mujer joven que está muriendo lentamente, es de considerar desde luego que ella siente esa melodía, así como la vida que se le va. Cuando José Fernández mira por primera vez a Helena, vio en ella tanta pureza, que...

Un coro de esperanzas resonó dentro de mí como una música mística en la semioscuridad de una iglesia abandonada. Realmente la delicia que experimentaba al mirarla, con su misteriosa palidez mortal, sus cabellos de oros sombríos y sus radiosas pupilas azules clavadas en las mías, tenía algo del encanto con que me fascinan ciertas músicas, ciertas frases de Bach y Beethoven, al vibrar en mis oídos (Silva, 1997, p. 87).

En este fragmento José Fernández compara a Helena con algo místico, porque ella es diferente a las demás mujeres, su belleza le hacía vibrar en lo más profundo de su ser. En el siguiente apartado, José Fernández siente esa lucidez de perderse en las miradas de otra mujer carnal totalmente distinta a Helena: “La cabalgata de las valkirias poblaba el aire, la sobrehumana música llenaba la sala con sus sobrehumanas vibraciones y ella, como subyugada por la insistencia de mis ojos que la devoraban desde el palco, volvió a mirarme” (Silva, 1997, p. 48). Se nota que hay un cruce lleno de miradas, las cuales van acompañadas con una melodía, este acto hace que las miradas cruzadas penetren lentamente la una sobre la otra.

### **Algunos intertextos musicales en *De Sobremesa***

Antes de iniciar es pertinente retomar el concepto de intertextualidad según Genette (1989): Todo texto es la transformación de otros preexistentes. La intertextualidad es una manera de ver la literatura universalmente como un todo en su conjunto para relacionar las diferentes obras literarias de acuerdo a la temática, es una clave para entender cómo la historia de la literatura está marcada por la circularidad. Esto permite comprender que una gran obra, sin importar el arte del cual provenga, es inmortal porque recrea la condición humana (p.10).

La anterior definición, remite a compartir la idea que sostiene que: “el ser humano siempre ha escrito sobre la misma temática porque ha tenido los mismos problemas, lo único que ha hecho es utilizar un lenguaje estético novedoso en cada obra literaria” (Castañeda, s.f, p. 3).

Por lo tanto, la música está presente en diversas obras, como en *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. En algunos pasajes de esta obra cumbre de las letras españolas, Miguel de Cervantes introdujo escenas musicales en ciertas aventuras que emprendía el Caballero de la Triste Figura junto a su escudero Sancho Panza. En el cap. 35, Segunda Parte, titulado *Donde se prosigue la noticia que tuvo don Quijote del desencanto de Dulcinea, con otros admirables sucesos*; está presente la música como indicio de celebración de una fiesta por el desencanto de Dulcinea.

Junto a ella venía una figura vestida de una ropa de las que llaman rozagantes, hasta los pies, cubierta la cabeza con un velo negro; pero, al punto que llegó el carro a estar frente a frente de los duques y de don Quijote, cesó la música de las chirimías, y luego la de las arpas y laúdes que en el carro sonaban (Cervantes, 2012, p. 189).

Es evidente que aquí la música hace parte de un evento que está a punto de suceder. Así como en *De sobremesa* se llevan a cabo determinadas acciones que Silva acompañó con pasajes

musicales, en el Quijote ocurre lo mismo, cada canción se adecua a la circunstancia que está viviendo el personaje.

## Conclusiones

- En *De Sobremesa*, la pintura es el artefacto perfecto que Fernández utiliza para describir de manera artística y literaria cada una de las figuras femeninas encontradas en la obra. Silva relaciona magistralmente pintura y literatura, dos artes que tienen como propósito recrear con mayor exactitud los retratos femeninos y los ambientes de la novela. Para esta recreación Silva se refirió especialmente a los pintores de la Hermandad Prerrafaelita, haciendo alusión a sus pinturas cada vez que va a describir a alguna de las mujeres del diario de José Fernández. Silva tomó el concepto de belleza que la Hermandad plasma en sus cuadros y lo transfirió a su discurso sobre arte y belleza en *De Sobremesa*.
  - Durante el desarrollo de esta investigación, se logró establecer que la música es un arte que cumple una función específica en *De sobremesa*: complementar cada acción vivida por su protagonista. Posteriormente, se buscó el cómo y el por qué Silva introdujo el arte musical en su novela. El escritor, logra darle un matiz adecuado a cada acción, de tal forma, que juega con los acontecimientos que le ocurren a José Fernández empleando melodías suaves y tensas (altas), todo dependiendo de la situación y, para ello recurre a artistas clásicos como Wagner, Beethoven y Mozart.
- Conocer la razón por la cual Silva utilizó la música en su novela tiene diferentes interpretaciones críticas válidas, no obstante, de acuerdo a la línea investigativa que se siguió, la respuesta tal vez sea porque de esa forma transporta al lector a un escenario mucho más exigente, lo obliga a pensar (lector crítico según Fernández), pero además, le da mucha tensión al momento vivido, hace que el personaje luche y el lector sienta esa lucha.



La música puede significar muchas cosas a la vez, sin embargo, un significado se adquiere de acuerdo a los gustos y sentimientos, es decir intereses personales o colectivos. Lo anterior, es para aclarar que en *De sobremesa*, la música es una parte elemental que introdujo Silva para permitirle a su personaje navegar por entre las sensaciones que le surgen o suscitan y los problemas que enfrenta a lo largo de la trama.

- *De Sobremesa* es un texto que respira intertextualidad no solo musical y pictórica, si no también literaria; teniendo en cuenta las referencias artísticas se puede suponer que el autor tuvo una fuerte influencia de tipo literaria para la creación de su novela. Este hecho demuestra que en la literatura está patente la circularidad porque los temas cotidianos en los que siempre va a estar sumergido el ser humano, son y serán los mismos, puede afirmarse entonces que la literatura pasada es el camino a una literatura futura. Una de esas influencias en la escritura de *De Sobremesa* fue *El Diario* de la pintora rusa María Bashkirtseff, donde Fernández refleja su paralelismo con la personalidad y anhelos de la rusa, los dos fueron artistas perdidos en un mundo burgués, ella decepcionada porque los espectadores de su arte no valoraron en lo que merecía su talento, él frustrado por no encontrar ese lector artista tan anhelado y ambos marcados por el deseo de sentirlo todo, de vivirlo todo. Tanto ella como Silva vivieron en un tiempo que no les comprendió, por ello Fernández inicia su diario defendiendo a la pintora de las insolentes acusaciones de Max Nordau en su libro *Degeneración*, es decir que María y José Asunción compartieron el peso de sentir las críticas y los ojos acusadores de una sociedad que les quedó pequeña.

- Silva hace uso de los retratos de la Hermandad Prerrafaelita para mostrar la dicotomía de la figura femenina planteada en *De Sobremesa* en la voz de José Fernández. Del lado de lo real aparecen las mujeres carnales, descritas en pinturas sensuales donde se detalla el cuerpo y sus partes más eróticas como los senos, la boca y el cabello; son mujeres carnales Nelly, Olga, Niní, Julia, Constanza y Consuelo. Desde lo irreal emergen las mujeres santas, representadas en Helena, la abuela de Fernández y María Bashkirtseff, ellas se muestran asociadas a pinturas cultas caracterizadas por la palidez, la languidez, el cabello rubio y la mirada angelical, al estilo de las musas de Fra Angélico.
- Diferentes autores han creído encontrar el eco de otras voces en la novela del poeta bogotano, partiendo de esa suposición y después de la lectura de su novela, se establecieron como más relevantes las relaciones intertextuales comunes entre *De Sobremesa* y algunos poemas de Edgar Allan Poe, la novela *El retrato de Doria Gray* y *La Divina Comedia* de Dante Alighieri.

Silva comparte con Poe la concepción del amor y la musicalidad en los poemas, Pablo Neruda dijo que el *Nocturno* de Silva es *El cuervo* latinoamericano. En lo referido a la mujer Navia (1996) ha dicho que Silva cumple el dictamen de Poe “ la mujer perfecta ha de ser bella, joven y muerta”, en sus *Nocturnos* Silva no se aleja mucho de Poe, se presenta primero un amor idílico, erótico, consumado y luego la muerte repentina de la amada, sin embargo en *De Sobremesa* Silva altera esa norma de la *Filosofía de la composición* y hace que su personaje Fernández se enamore de una mujer que al final no se sabe si es real o si es una alucinación. Es decir, Silva agrega una cualidad a la mujer de Poe, la de santa, específicamente virgen. Silva no se atreve a permitir que Fernández toque a Helena, por el

contrario Poe en la mayoría de los casos yace con sus amadas. Según Quintero (2014) con Dante comparte los personajes viajeros y además en él, Silva encuentra esa figura que necesita para hacer de Helena una ensoñación, la figura de la donna angelicata, es por medio de este concepto que José Asunción puede lograr que sus personajes Helena y Fernández, se relacionen solamente por una mirada. Con Wilde dice Zalamea (s.f) comparte su cualidad de dandi y su protagonista hedonista, pues Fernández y Dorian son dos coleccionadores de sensaciones; pero difieren completamente en la función de los personajes, Dorian es un antihéroe y Fernández es el héroe típico de la novela modernista, es el artista reflexionando sobre el arte y su misión como artista.

## Referencias

- Aguilar, L.E. (2008). Lecturas transversales para formar receptores críticos. *Revista Científica de Educomunicación n° 31*, v. XVI; ISSN: 1134-3478. México: Comunicar.
- Annunzio D', G. (1900). *El Placer*. Tomo I. Barcelona: Maucci.
- Arte Colonial. (2016). Arte España. Recuperado de <http://www.artespana.com/artecolonial.htm>
- Barthes. (s.f.). El susurro del lenguaje. "*De la obra al texto*". o.c.: n/a.
- Bashkirtseff, Marie. (1980). *Journal de Marie Bashkirtseff*. Parias: Mazarine.
- Baudelaire, C. (2016) *Letanías de Satán*. Recuperado de <http://ciudadseva.com/texto/letanias-de-satan/>
- Baudelaire, C. (1857). *Las flores del mal*. Alenzón: Auguste Poulet-Malassis. 19.
- Bornay, E. (1995). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Camacho, E., y Mejía, G. (1977). *José Asunción Silva Obra Completa*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Camus, A. (2016). *El mito de Sísifo*. Recuperado de <http://www.poesiadelmomento.com/luminarias/mitos/57.html>
- Camus, A. (1953). *El mito de Sísifo*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Carrier, W. (1943). Baudelaire y Silva. *Revista Iberoamericana*. Carolina del Norte.

- Castañeda, A. (2011). *Pax: manifestación paródica en la creación de una novela finisecular decimonónica*. Colombia: Universidad Surcolombiana.
- Castañeda, A. (S.f). *De lo novedoso y genial de la literatura*. Colombia: Universidad Surcolombiana.
- Cerda Montes de Oca, S. (2012). Viajes y escritura: recorrido y reflexión sobre la escritura de viajes y la tradición latinoamericana de la literatura de viajes. Lejana: *Revista crítica de narrativa breve, (V)*.
- Cervantes, M. (2012). *Don Quijote de la Mancha*. Cátedra: Letras hispánicas.
- Chase, G. (S.f). *Fundamentos de la cultura musical en Latinoamérica*. Disponible en: <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/11455/11794>
- Cobo, J G. (1988). Silva: bogotano universal. En: Saul Sosnowski, *Lectura crítica de la literatura americana*, 293-298. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Colmenares, G. (2008). *Los partidos políticos y las clases sociales*. Bogotá, Colombia: La Carreta.
- Da Vinci, L. (1510). Santa Ana, la virgen y el niño. algomasquearte. Recuperado de <http://www.algomasquearte.es/da-vinci-leonardo/217-la-virgen-y-el-nino-con-santa-ana-da-vinci.html>
- Da Vinci, L. (1622). Ana de Austria, Reina de Francia. mujeresenlahistoria. Recuperado de <http://www.mujeresenlahistoria.com/2011/06/la-reina-madre-ana-de-austria-1615-1666.html>

Diccionario ELE. (1997-2016). *Intertextualidad*. España: Centro Virtual Cervantes.

Recuperado de [http:](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/intertextualidad.htm)

[//cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/intertextualidad.htm](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/intertextualidad.htm)

Duroña, A. y demás autores. (2006). *Textos que dialogan, la intertextualidad como recurso didáctico*. Madrid. Recuperado de

<http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM001596.pdf>

El amor y el viaje en la literatura. (2014). *Educarchile*. Recuperado de

<http://www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?ID=225527>

El prerrafaelismo. (2016). *Musée d'Orsay*. Recuperado de <http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/titulares/actualites/el-prerrafaelismo.html>

Faciolince, H. (2016). ¿Es la música literatura? *El espectador*. Recuperado de

<http://www.elespectador.com/opinion/musica-literatura>

Gallo, L (2015). La intertextualidad en la literatura. *Edeup*. Disponible en <http://udep.edu.pe/hoy/2015/el-fenomeno-de-la-intertextualidad-en-la-literatura/>

García Dávila, D. (S.f). La edificación de la mujer. Beatriz de Dante y Margarita de Bulgakov. VV.AA: *Actas del VII Congreso Internacional de Análisis Textual: Las diosas*. Recuperado de

[https://www.uam.es/personal\\_pdi/ciencias/depaz/mendoza/carteaga.htm](https://www.uam.es/personal_pdi/ciencias/depaz/mendoza/carteaga.htm).

García, G. (1996). *En busca del Silva perdido*. En: Héctor Orjuela, José Asunción Silva *Obra Completa*, 22-32. Madrid: Universidad de Costa Rica.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.

- Gómez, S. N. (2009). El dandi y otros tipos del siglo XIX. Imagen y apariencia en la construcción de la modernidad. *Congreso Internacional Imagen Apariencia. Noviembre 19, 2008 - noviembre 21, 2008, 2009*, ISBN 978-84-691-8432-5. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=2930203>
- González Otero, A. (2011). La literatura de viajes en Colombia Una aproximación al género a través de dos libros de viaje a principios de siglo veinte: Viaje a pie de Fernando González y 4 años a bordo de mí mismo de Eduardo Zalamea. *Revista cuadernos de literatura, 15(29)*, 80-94. Recuperado de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/4770>
- González, A. (1997). “Estómago y cerebro”: De Sobremesa, el simposio de Platón y la indigestión cultural. *Revista Iberoamericana, LXIII*, 233-248.
- González, A. (1987). *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos.
- González, S. (1990). *Manual de redacción e investigación documental. (ed.) 4*. México: Trillas.
- Goujon, J. (1554). Diana Cazadora. *Artehistoria*. Recuperado de <http://www.artehistoria.com/v2/obras/15567.htm>
- Gramsci, A. (1967). *La formación de los intelectuales (1891-1937)*. México: Grijalbo.
- Gutiérrez Girardot, R. (2004). *Modernismo supuestos históricos y culturales*. Fondo de cultura económica. Filial Colombia.
- Gutiérrez Girardot, R. (2006). *Pensamiento hispanoamericano. (Rafael Humberto Moreno Durán, ed.)*, México: UNAM.

Herrero, J. Morales Peco, M. (2008). *Reescritura de los mitos en la literatura: Estudios de mitocrítica y de la literatura comparada*. Cuenca: Universidad de castilla- La Mancha.

Hölderlin, F. (S.f). Pan y vino. Poesía completa, ed. Bilingüe. Recuperado de: <https://somoslxpiratas.files.wordpress.com/2016/07/holderlin-friedrich-poesia-completa-edicion-bilingue.pdf>

Hobsbawm, E. (2010). *La era capital, 1848-1875*. Buenos Aires: Crítica.

Jaramillo, D. (S.f). *Silva, mito central de la poesía colombiana*. Recuperado de [http://www.ellibrototal.com/ltotal/newltotal/?t=1&d=292\\_335\\_1\\_1\\_292](http://www.ellibrototal.com/ltotal/newltotal/?t=1&d=292_335_1_1_292)

Jaramillo Zuluaga, J.E. (2006). Las leyendas de Silva: orígenes de la vida intelectual pública en Colombia. *Revista Santander, di. (I)*, 2-101.

Jiménez, D. (1994). *Fin de siglo decadencia y modernidad: ensayos sobre el modernismo en Colombia*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia- Instituto Colombiano de cultura.

La enciclopedia biográfica en línea. (2005). José Asunción Silva. Biografías y Vida. [Versión electrónica] Recuperado de <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/silva.htm>

La enciclopedia biográfica en línea. (2005). Leonardo da Vinci. Biografías y Vida. [Versión electrónica] Recuperado de <http://www.biografiasyvidas.com/monografia/leonardo/fotos6.htm>

Landow, G. (2007). Los prerrafaelistas: una introducción. The Victorian web. Recuperado de <http://www.victorianweb.org/espanol/pintura/prb/1.html>



- Ledgard, M. (2002). *Amores adversos y apasionados: Evolución del tema del amor en 5 novelas latinoamericanas*. Lima: PUCP.
- Literatura y memoria: espacios de subjetividad. (2014). *Literatura y lingüística*. Recuperado de [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-58112014000100004](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112014000100004)
- Loveluck, J. (1985). “De sobremesa, novela desconocida del modernismo”. Charry Lara, Fernando (comp.) José Asunción Silva, vida y creación, Bogotá: Procultura.
- Luzón, M. (1997). Intertextualidad e interpretación del discurso. *Revistas Uned*. XIII, 135-149. Recuperado de <http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/viewFile/10013/9553>
- Maglixte. (s.f.). Tendencias y expresiones artísticas latinoamericanas. *Arte Latinoamericano*. Recuperado de <https://maglixte.files.wordpress.com/2010/04/tendencias-y-expresiones-artisticas-latinoamericanas.pdf>
- Martí, J. (1977). *Políticas de nuestra América*. México: Siglo XXI.
- Martínez, F. (2005). *El viajero y la memoria un ensayo sobre la literatura de viaje en Colombia*. Cali: Universidad del Valle Programa Editorial
- Martínez, P. (2007). *La italicidad como quiasma clásico en De sobremesa de José Asunción Silva*. Estados Unidos: Artículo Universidad Vanderbilt.
- Meyer-Minnemann, K. (2010). *Silva y la novela al final del siglo XIX*. España: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/silva-y-la-novela-al-final-del-siglo-xix/>

- Mier de Etienne. (2012). La hermandad prerrafaelita. *PecArte*. Recuperado de <https://pecarte.wordpress.com/2012/04/03/la-hermandad-prerrafaelita/>
- Ministerio de cultura. (2015). Guías para reconocer objetos de valor cultural (3 ed.). Recuperado de <http://www.mincultura.gov.co/areas/patrimonio/publicaciones/Documents/Gu%C3%ADa%20Cultural%20final.pdf>
- Mitología Griega. (s.f.). *Sisifo*. Poesía del Momento. Recuperado de <http://www.poesiadelmomento.com/luminarias/mitos/57.html>
- Montes de Oca. S. (2012). Viajes y escritura: recorrido y reflexión sobre la escritura de viajes y la tradición latinoamericana de la literatura de viajes. *Lejana: Revista crítica de narrativa breve, número 5*.
- Morales, O. (2003). Fundamentos de la investigación documental y la monografía. Merida, Venezuela: Universidad de los Andes. Recuperado de [http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/16490/1/fundamentos\\_investigacion.pdf](http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/16490/1/fundamentos_investigacion.pdf)
- Musicaantigua. (2015). La Zarzuela. 06/05/2016, de *Musicaantigua*. Recuperado de: <http://www.musicaantigua.com/la-zarzuela-barroca/>
- Neira Palacio, E. (2001). Preso entre dos muros de vidrio. JAS entre la hacienda y los mundos del flaneur y del dandi. *Revista estudios de literatura colombiana* (8).
- Niño, V. M. (2011). *Metodología de la investigación, diseño y ejecución*. Recuperado de <http://clases.ugb.edu.sv/multimedia/Victor%20Miguel%20Nino%20Rojas%20metodologia.pdf>

Noval, C. (2010). La polifonía y la intertextualidad en producciones textuales infantiles. *Cuadernos de Lingüística Hispánica (15)*, 139-150. ISSN 0121-053X. Recuperado de [http://revistas.uptc.edu.co/index.php/linguistica\\_hispanica/article/view/403/403](http://revistas.uptc.edu.co/index.php/linguistica_hispanica/article/view/403/403)

Orjuela, H. (1996). José Asunción Silva obra completa. Madrid, España: Crítica.

Orjuela, H. (1976). *De Sobremesa y otros estudios sobre José Asunción Silva*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Pardo Tovar, A. Los problemas de la cultura musical en Colombia. *Revista musical chilena*. Recuperado de: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12801/13088>

Pini, I. (1997). Aproximación a la idea de "Lo propio" en el arte latinoamericano a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. *Revista Historia Crítica, (13)*, 5-15. Recuperado de <https://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/472/1.php>

Platón, P. (1871). *Obras completas Tomo I*. Madrid: Hortaleza 39.

Platón, P. (1872). Obras completas. En Patricio de Azcárate. (Ed.), tomo 7. Madrid.

Pombo, R. (S.f). 18 poemas. Selección: Darío Jaramillo Agudelo. Biblioteca digital andina

Prieto, M. (2010). El cuerpo femenino: desnudos de mujer en el arte del siglo XIX. El genio maligno: *Revista de humanidades y ciencias sociales*. Recuperado de <http://elgeniomaligno.eu/el-cuerpo-femenino-desnudos-de-mujer-en-el-arte-del-siglo-xix-carolina-prieto-quiros-y-mar-rodriguez-rodriguez/>

- Quintero Tobón, C. A. (2014). Lecturas del decadentismo en *De sobremesa* de Jose Asunción Silva. (Tesis de maestría) Universidad EAFIT, Colombia. Recuperado de [https://repository.eafit.edu.co/xmlui/bitstream/handle/10784/2884/CarlosAndres\\_QuinteroTobon\\_2014.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repository.eafit.edu.co/xmlui/bitstream/handle/10784/2884/CarlosAndres_QuinteroTobon_2014.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Rivas Fernández, A.G. (2012). *La estética de lo sublime y la amada moribunda: cine y fotografía como expresión visual de un motivo literario*. Madrid.
- Robledo, C. (2016). Recolección de datos. *Técnicas y proceso de investigación (63- 73)*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala. Recuperado de <http://ebooks-kings.com/pdf/2-recoleccin-de-datos-913879.html>
- Rossetti, D. G. (2010). Jenny. Poetry Foundation. Recuperado de <http://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/52332>
- Rossetti, D. G. (s.f.). *Lady Lilith*. rossettiarchive. Recuperado de <http://www.rossettiarchive.org/docs/s205.rap.html>
- Rubens, P. (1622). Ana de Austria, reina de Francia. Museo del Prado. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ana-de-austria-reina-de-francia/5c57772a-c0dd-4842-b66e-0f3955374f6c>
- Sancholuz, C. (2011). *Lecturas del Decadentismo en «De sobremesa» de José Asunción Silva*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Silva, J.A. (1997). *De Sobremesa*. Bogotá: Panamericana.
- Tobón, D G. (2010). Sueños de otro mundo: arte, modernidad y dinero en José Asunción Silva. *Estudios de literatura colombiana*. ISSN 0123-4412.

Uribe, D. (Productor). (13 de septiembre de 2013). La era victoriana: Revolución industrial. [Audio en podcast]. Recuperado de [https://www.ivoox.com/historia-ingles-09-la-era-victoriana-revolucion-audios-mp3\\_rf\\_2372699\\_1.html](https://www.ivoox.com/historia-ingles-09-la-era-victoriana-revolucion-audios-mp3_rf_2372699_1.html)

Uribe, D. (2008). *Historia de las civilizaciones*. Bogotá, Colombia: Aguilar.

Valcárcel, E. (2013). De Sobremesa de José Asunción Silva Pintura, Poesía y Novela. Recuperado de [http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/53/TH\\_53\\_001\\_072\\_0.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/53/TH_53_001_072_0.pdf)

Valcárcel, E. (1998). «De Sobremesa» De José Asunción Silva pintura, poesía y novela. *Boletín del Instituto Caro y Cuervo, Tomo LIII (1)*. Thesaurus.

Valencia, G. (2016, jul. 26). *Los camellos*. Recuperado de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/157710.pdf>

Vallejo F. (2008). *Almas en pena chapolas negras*. Bogotá: Alfaguara

Vallejo. F (1995). *Almas en pena chapolas negras*. Recuperado de [http://assets.espdf.com/b/Fernando%20Vallejo/Almas%20en%20pena%20chapolas%20negras%20\(4469\)/Almas%20en%20pena%20chapolas%20negras%20-Fernando%20Vallejo.pdf](http://assets.espdf.com/b/Fernando%20Vallejo/Almas%20en%20pena%20chapolas%20negras%20(4469)/Almas%20en%20pena%20chapolas%20negras%20-Fernando%20Vallejo.pdf)

Vecellio. T. (1525). *Venus Anadiomena*. Recuperado de [http://es.wahooart.com/@/7YKG4Z-Tiziano%20Vecellio%20\(Titian\)-Venus%20Anadi%C3%B3mena](http://es.wahooart.com/@/7YKG4Z-Tiziano%20Vecellio%20(Titian)-Venus%20Anadi%C3%B3mena)

Velásquez, M. (s.f.). *La mujer como vínculo poético de conexión con lo sagrado en la Divina comedia*. Venezuela. Recuperado de <http://documents.mx/documents/la-mujer-como-vinculo-poetico-de-conexion-con-lo-sagrado-en-la-divina-comedia.html>

Villanueva, A. (1989). José Aunción Silva y Karl Joris Hyusmans: estudios de una lectura. *Revista Iberoamericana LV*, 146-147.

Villalobos, I. (2003). La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes. *Revista Filosofía Univ. Costa Rica, XLI* (103), 137-145. Recuperado de <http://www.inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.%20XLI/No.%20103/La%20noci%C3%B3n%20de%20intertextualidad%20en%20Kristeva%20y%20Barthes.pdf>

## Anexo

### Elementos intertextuales encontrados en la novela *De sobremesa* de José Asunción Silva

Fernanda Vargas Benavides

Carmen Adriana Vargas Vargas

Samuel Ancizar Matta Moreno

Oscar Rodríguez Arciniegas

María del Pilar Rivas Perdomo

#### Resumen

En el siguiente artículo se darán a conocer los resultados obtenidos en la investigación *Elementos intertextuales de tipo musical, pictórico y literario en la obra De sobremesa de José Asunción Silva*. El tópico seleccionado para realizar las interpretaciones intertextuales fue la figura femenina, la cual funciona como punto de referencia e hilo conductor que integra el discurso artístico de Fernández sobre sí misma. Durante el desarrollo del proyecto el principal fundamento conceptual fue la teoría de la intertextualidad propuesta por los autores Gerard Genette y Claudio Guillén.

**Palabras clave:** De sobremesa; Intertextualidad; José Asunción Silva; José Fernández; mujer, arte, sentidos.

#### Introducción

*De sobremesa* es una novela escrita a finales del siglo XIX por José Asunción Silva, poeta y escritor colombiano, considerado como un “modernista pleno” en palabras de Carranza (1996),

pues en su obra poética y narrativa deja entrever sus inconformidades, formas de pensar y sentir del hombre moderno.

Jorge Zalamea (1926) afirma que: “es importante situarse en el medio y en la época en que fue producida la obra artística para así poder establecer su valor” (p.9). En este sentido podemos decir que a finales del siglo XIX Colombia estaba regida por la hegemonía conservadora, la clase alta era la burguesía y está junto con la iglesia imponía el estilo de vida de los bogotanos, incluyendo sus consumos culturales, este ambiente tan apretado intelectualmente fue el que vio surgir *De Sobremesa*; y tal vez esa limitación cultural de sus coterráneos hizo que Silva consignara en su novela las penas que lo aquejaban como artista, para desarrollar mejor esta idea nos apoyamos en las afirmaciones de Camilo Hoyos Gómez, quien afirma que José Fernández y Andrade encarna todos los conflictos de su época modernista: la búsqueda de la identidad entre lo americano y lo europeo, su constante lucha entre el cultivo del espíritu y el cultivo de sus sentidos corporales, la batalla entre el tedio y el ideal, entre lo práctico y lo inútil, soportando la decadencia que implica estar visitando un París que es más una cortesana —como él mismo dice— que la capital de las letras.

*De sobremesa* narra la historia del poeta José Fernández, protagonista de la obra, quien se reúne una noche con sus amigos en un salón lujosamente decorado a tomar una taza de Té Chino, a comentar los chismes que rodeaban la ciudad, a recitar poesía, y a hablar de literatura; como de costumbre lo hacían las personas bogotanas de la época y para terminar la reunión realiza la lectura de su diario como sobremesa. La novela es un tipo de diario, en el cual Fernández relata cómo fue su vida en Europa, teniendo como escenario o epicentro Suiza, Inglaterra y principalmente Francia. Fernández es un tipo acomodado que goza de los placeres, vive intensamente una vida desordenada, llena de lujos y placeres carnales, también es un gran conocedor y estudioso de



diversas artes, en este sentido es un artista *anfibia*, en términos de Rafael Gutiérrez Girardot. La novela concluye cuando Fernández termina de leer su diario a sus amigos.

### **Desarrollo**

Para situar al lector en el contexto teórico de esta investigación es oportuno hacer referencia al concepto de intertextualidad de Genette: “Relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989, p. 10).

*De Sobremesa* rebosa intertextualidad en todas sus páginas, dice Aguilar (2008) que este concepto es fundamental para comprender la completa red de relaciones conceptuales y semánticas que están en juego en el momento en que se formula el sentido, en este caso particular el sentido en *De Sobremesa*. El análisis de la obra desde la teoría de la intertextualidad permite pasar a otro nivel: el de la relación de las experiencias propias e individuales de Fernández como personaje con las experiencias culturales colectivas de todas las voces que se escuchan en la novela, construyendo así el significado del sujeto, el cual va más allá del sentido referencial (Genette, 1989).

*De sobremesa* introduce al lector en la lectura del diario de José Fernández quien además de contar la historia de la búsqueda de su amada Helena, realiza comentarios de obras literarias, musicales y pictóricas de diferentes artistas, movimientos y épocas. Además, incluye algunos datos biográficos de artistas reales con los que Fernández se siente identificado.

Partiendo de los comentarios, alusiones y lecturas de Fernández, se realizó un análisis intertextual en *De Sobremesa*, los hallazgos pueden llevar al lector a establecer paralelismos que identifican a Silva con José Fernández; dado que las obras citadas corresponden a las propias lecturas de Silva y es que este hombre fue un erudito, disfrutó de cada una de las expresiones

artísticas que su época le brindó, fue amante de la música, de la pintura y por supuesto de la literatura, y todo ese goce estético que el arte producía en él, está plasmado en su novela específicamente en la voz de José Fernández, y es a partir del discurso artístico de este personaje que se hallaron relaciones intertextuales descritas en este artículo.

Antes de proseguir es oportuno mencionar que *De Sobremesa* no es una novela repleta de alusiones de otras creaciones, esta obra de Silva tiene su propio carácter artístico creado por la voz de Silva y no por las voces que resuenan en el diario de Fernández.

En esta novela pintura, música y literatura forman una unidad de significado y de expresión, puesto que las referencias o remembranzas que realiza Fernández sobre sus artistas predilectos nos presentan un concepto, bien sea del arte, de la mujer, la religión, el amor, el artista, el conocimiento e incluso la política. Este artículo ha puesto énfasis en la concepción de la mujer y su relación con el arte y el amor.

En *De Sobremesa* Silva ilustra su concepción sobre la mujer, Valcárcel (1998) plantea la dicotomía de la figura femenina en esta novela, por un lado está la mujer carnal, aquella seductora, bella y letal, que conduce al hombre hacia los límites de la depravación y la lujuria; y su némesis la mujer ángel, la salvadora, hermosa, virginal, personificación de la perfección del arte. Asociados a la mujer ángel o santa aparecen siempre los mismos temas: la redención, el amor, el arte, y la muerte lo que a su vez proporciona el tema del dolor por la pérdida de la amada. Para cumplir con este tópico Silva acude a Poe y cumple su mandato: la amada perfecta es la mujer joven, bella y muerta (Orjuela, 1996, p. 156). He aquí la razón del destino de Helena.

En torno a la mujer carnal también se desarrollan algunos temas específicos: la sensualidad, el erotismo, los vicios, la frivolidad, el dinero. En la novela se puede apreciar cómo Silva presenta a las mujeres de Fernández relacionándolas a cada una con algunos de los ítems anteriores. A

Nelly “la hermosa Norteamericana de los diamantes” la presenta como la bella mujer que no tiene suficiente dinero para costearse una lujosa joya; Nini Rousset, la del cuerpo de Venus, a quien describe como la encarnación del vicio parisiense; Lelia Orloff y la depravación de sus instintos sexuales; la frívola moral de Olga, la rubia baronesa alemana; la sensualidad de Julia con sus “formas esculturales” y por supuesto Silva atribuye a todas la sensualidad y el erotismo.

Retornando a la visión de las mujeres santas es pertinente comentar que Silva no fue el primero en usar la figura de la mujer salvadora, dice Zalamea (1926) que *leer De Sobremesa* trae a la memoria a Wilde, con él habíamos leído el intento de un dandi por escapar de su vida licenciosa a través de una hermosa mujer, en el retrato de Dorian Gray, Sibyl Vane fue esa bella dama que pudo evitar la decadencia moral de Dorian, ella al igual que Helena está rodeada por esa aura artística. Wilde le da el toque de arte a Sibyl por medio del teatro, pues es ella una naciente actriz a la que Dorian admira; Silva por el contrario concentra todo el concepto de arte en la figura de Helena y es ese el motivo por el que Fernández se enamora de ella.

Tampoco fue Fernández el primero en emprender un viaje para al final encontrarse con su amada, ya Quintero Tobón (2014) menciona la cualidad de Donna Angelicata que hereda Helena de Beatriz, ambas mujeres dominan a sus enamorados solo con la mirada. Por otro lado, Dante recorrió desde el infierno al cielo en busca de su amada Beatriz, Fernández recorre Europa buscando pistas sobre el paradero de Helena. Ambas mujeres comparten la belleza, la santidad, la bondad, la capacidad de renovar al hombre amado.

Según Orjuela (1996) con Poe, Silva comparte el ideal de mujer perfecta y el dolor por la muerte de la amada. Helena y Annabel Lee mueren jóvenes dejando a su amante al borde de la locura y ambas logran perdurar en su memoria para siempre. La diferencia fundamental radica en

que Poe ama a sus mujeres fatales y también llora su pérdida: Morella, Eleonora, Ligeia. Fernández jamás amaría a una femme fatale.

Todas estas mujeres y otras que no se han mencionado aparecen a la luz de alguna pintura, en su novela *Silva* hizo del arte pictórico el complemento perfecto de la descripción narrativa, cada presentación de un espacio o de un personaje va acompañado de una obra pictórica, es el caso de las diversas mujeres del diario de Fernández, la mayoría son presentadas al lector por medio de pinturas dando la posibilidad de relacionar la materia pictórica con la literatura permitiendo recrear con mayor precisión el ambiente de la obra.

Las pinturas de mujeres utilizadas por Fernández son invocadas para enfatizar las características que este le atribuye a cada una de sus amantes y para clasificarlas como mujeres carnales o santas. Cuando el personaje descrito es una mujer carnal las pinturas se caracterizan por resaltar la sensualidad femenina destacando la boca roja, los senos, las orejas y las joyas con las que se adorna la dama. En oposición a la mujer carnal esta la santa, descrita por Fernández con un amor sublime, aquella que está marcada por la fatalidad.

A continuación, se mencionarán algunas de las pinturas descritas en la obra, para una mayor comprensión se comenzará con las mujeres carnales:

*Nelly*, la norteamericana de los diamantes. Fernández la describe como Diana La cazadora de Juan Gounjon: “Las curvas deliciosas del seno, de los torneados brazos y de las piernas largas y finas, como las de la Diana Cazadora de Juan Goujon” (Silva, 1997, p. 193).

María Legendre caracterizada por su perfil de Diana Cazadora similar descripción de Nelly:

La pureza de su perfil de Diana Cazadora, como un estuche de raso rojo de oriente de una perla sin tacha; entre los cabellos de un rubio pálido, en los lóbulos de las orejas diminutas,

alrededor de las muñecas redondas y finas y sobre el corpiño bajo de gasa verde pálida que dejaba medio desnudo el seno, brillaban, ardían, las diáfanas esmeraldas de mi tierra, las luminosas esmeraldas de Muzo (Silva, 1997, p. 200).

De Olga por su parte dice: “La rubia baronesa alemana, que tiene la carnadura dorada de la Venus de Tiziano, un seno de Juno, medio desnudo de un corpiño verde oscuro, adornado con diamantes y con unos labios rojos como una fresa madura” (Silva, 1997, p.221).

Este tipo de mujer siempre es vista por Fernández con un deseo lujurioso y pasajero; el propósito de relacionarse con ellas es saciar su apetito carnal. Estas son mujeres que pierden al hombre, como Eva, Magdalena, Salomé y Circe: las mujeres fatales.

La mujer santa o ángel está representada en tres figuras: María Bashkirtseff, la abuela del poeta y Helena. De su abuela Emilia lo que más destaca Fernández es “su perfil semejante al de la Santa Ana del Vinci: “Con sus largas guedejas de plata cayéndole sobre las sienes y su perfil semejante al de la Santa Ana del Vinci...” (Silva, 1997, p. 46).

Para describir a Helena, el poeta destaca sus “dos manecitas largas y pálidas de dedos afilados como los de Ana de Austria en el retrato de Rubens” (Silva, 1997, p.84). Fernández también compara a Helena con una santa de Fra Angélico y la describe de la siguiente manera: “El otro perfil, el de ella, ingenuo y puro como el de una virgen de Fra Angélico, de una insuperable gracia de líneas y de expresión” (Silva, 1997, p. 85).

El arte prerrafaelita fue una pieza clave para que Silva diera vida a sus mujeres santas, a Helena se le atribuyen todos los dones dignos de representar en un cuadro de la Hermandad, se le presenta como una mujer frágil y bella, algo característico de este movimiento: “Se quitó ella los

guantes de Suecia y floto las manos, dos manecitas largas y pálidas de dedos afilados como los de Ana de Austria en el retrato de Rubens” (Silva, 1997, p. 84).

De la rusa María Bashkirtseff dice Fernández:

Y en la semioscuridad, evocadas por las notas dolientes del nocturno y por una lectura de Hamlet, flotaba, pálido y rubio, arrastrado por la melodía como por el agua pérfida del río homicida, el cadáver de Ofelia, Ofelia pálida y rubia, coronada de flores (Silva, 1997, p. 37).

Silva realiza algunas de estas descripciones pictóricas acompañadas con música, como se aprecia en el anterior fragmento, este gusto musical de Fernández es muy similar al de José Asunción quien se identificó con la música clásica de los grandes intérpretes, entre ellos Mozart, Beethoven y Wagner, por tal motivo incluyó varios temas musicales en *De sobremesa*, con la clara intención de reforzar cada hecho o acto circunstancial por el cual pasaron sus personajes, principalmente José Fernández. En síntesis, la música es empleada como una especie de mediador entre una situación compleja y un personaje, recrea cada situación intensa y humana vivida. Si un hecho es lamentable, angustioso, triste y/o alegre, va acompañado con una melodía de las mismas características.

Pero, ¿por qué introducir la música en esta novela? Una de las respuestas a la que hemos llegado es porque la música complementa un acto y va acorde a él para darle un sentido completo. En otro aspecto, recurrimos a Luis Borges, quien citado por Héctor Abad Faciolince en su artículo *¿Es la música literatura?* sostuvo que la música “es una lengua que podemos usar y entender, pero no traducir” En este sentido poco interesa si se traduce una sonata de Beethoven, lo importante es que se logra entender y sobre todo sentir.

En la siguiente cita se aprecia una de las situaciones en las cuales Fernández recreó un hecho con una melodía para darle tensión, en este caso la quinta sinfonía de Beethoven: “María Bashkirtseff, esta tísica, lo sabe. Sentada ella en el piano, al vibrar bajo sus dedos nerviosos el teclado de marfil, se extendía en el aire dormido la música de Beethoven, evade la realidad por dos horas” (Silva, 1997, p.28).

Como se puede apreciar, la suave melodía de Beethoven (*Sonata claro de luna*) se convierte en un vehículo que actúa como fuga inmediata de la realidad para María Bashkirtseff, de ese mundo hermoso para ella, pero a la vez cruel, pues lo amaba todo... pero la vida se le iba en un instante. Aquí podemos evidenciar que la suave melodía penetra en el ser profundo de una mujer joven que está muriendo lentamente, es de considerar desde luego que ella siente esa melodía, así como la vida que se le va.

En otro pasaje literario, cuando José Fernández mira por primera vez a Helena, vio en ella tanta pureza, que...

Un coro de esperanzas resonó dentro de mí como una música mística en la semioscuridad de una iglesia abandonada. Realmente la delicia que experimentaba al mirarla, con su misteriosa palidez mortal, sus cabellos de oros sombríos y sus radiosas pupilas azules clavadas en las mías, tenía algo del encanto con que me fascinan ciertas músicas, ciertas frases de Bach y Beethoven, al vibrar en mis oídos (Silva, 1997, p.87).

Se percibe cómo Fernández compara a Helena con algo místico, porque ella es diferente a las demás mujeres, su belleza le hacía vibrar todo su ser.

Ahora bien, en el siguiente apartado, Fernández siente esa lucidez de perderse en las miradas de otra mujer carnal y ya no santa: “La cabalgata de las valkirias poblaba el aire, la sobrehumana música llenaba la sala con sus sobrehumanas vibraciones y ella, como subyugada

por la insistencia de mis ojos que la devoraban desde el palco, volvió a mirarme” (Silva, 1997, p.48).

Se nota que hay un cruce lleno de miradas, las cuales van acompañadas con una melodía, este acto hace que las miradas cruzadas penetren lentamente la una sobre la otra.

La mayoría de las conexiones literarias, pictóricas, musicales e históricas que hace Silva en voz de Fernández tienen como punto convergente a la mujer, sea santa o pagana, virginal o lujuriosa, Helena o todas las demás; pero siempre la mujer es la causa de algo, la *femme fatale* de la decadencia espiritual del hombre y la santa de su salvación. En *De Sobremesa* hasta la mujer más corriente está rodeada del esteticismo de Fernández, él encuentra algo artístico en todas sus amantes y es esa relación mujer-arte la que nos permite decir que para el poeta el concepto del amor va directamente ligado al arte, y el arte es belleza, el arte en su estado puro es inmortal.

Fernández encuentra esa expresión sublime del arte en la figura de Helena, pues bastó una mirada con sus grandes ojos azules y escuchar esa armoniosa voz argentina para que el poeta sintiera la necesidad de redimirse, ese único contacto fue suficiente para hacer que Fernández se sumergiera en la más severa abstinencia sexual. Helena es un retrato vivido de Dante Gabriel Rossetti, es el arte hecho mujer y de esta forma se vuelve inmortal en sus recuerdos.

Hablemos ahora un poco sobre ese otro tipo de mujer, la sensual, la carnal. Un gran número de estas *femme fatales* pasan por la vida de Fernández en su viaje y en respuesta a tal cantidad se ha dicho que es Fernández “un coleccionador de sensaciones”, específicamente de orgasmos (Schanzer citado en Ortiz, 2000), cada mujer con la que tiene un romance es similar a alguna pintura, diosa, heroína literaria, es decir, cada una tiene algo de artístico, es entonces un perseguidor de ese ideal de arte que buscó en todos lados, en todas las ciencias y que encontró en la figura de la hermosa y amada mujer muerta: la rusa, Helena y su abuela.



Fernández habla de su colección de mujeres como una colección de arte, ya que todas destilaban belleza y cada una tendrá su cualidad: María Legendre o Lelia Orloff la divina "Afrodita"; Nelly, será la "Diana Cazadora"; la baronesa alemana –Olga- será "una Venus de Ticiano"; la italiana, Julia Musellaro, será una exquisita "figura estatutaria", las demás serán las exquisitas porcelanas que adornan sus grandiosas salas de lectura y de pasión brutal sexual (Ortiz, 2000).

Sin embargo, ninguna de estas mujeres cumplió con el ideal artístico de la mujer, del amor, todas hermosas, pero solo Helena ocupa ese trono de santa que tanto anhelaba el poeta. Según Ortiz (2000) Fernández nunca va a poder fusionar el amor pasional y el amor espiritual, va a sentir ambos tipos, pero jamás logrará ponerlos a ambos en una sola mujer. Cuando Rivington le aconseja a Fernández que encuentre a Helena y se case con ella, este nos sorprende con la siguiente respuesta:

“¡Dios mío, yo, marido de Helena! ¡Helena mi mujer! La intimidad del trato diario, los detalles de la vida conyugal, aquella visión deformada por la maternidad... Todos los sueños del Universo habían pasado por mi imaginación menos ese que me sugerían las frases del especialista” (Silva, 1997, p. 113).

Fernández anhelaba a Helena, pero jamás de la forma como a las otras mujeres, ella era amada en cuanto su belleza y su muerte la convierten en una hermosa idea, en una obra de arte.

¿Es posible que la mujer suscite tantas emociones en un ser... que un hombre vea en ella el arte mismo? ¿El amor está directamente relacionado con el arte? ¿El amor y el arte para Fernández son un solo conjunto? ¿Es Helena el único camino a la salvación de José Fernández? ¿Es ella su salvación o es él quien la transforma en salvadora e inmaculada? Estas incógnitas surgen al vislumbrar en la lectura la perdición que provoca la mujer carnal y la redención posible de amar a la santa: Helena, es ella por la que Fernández arriesga todo, por ella desea la redención de sus

pecados para salvarse por decirlo así, del infierno, de ese final trágico que presentía la abuela, pero ¿cómo logró Silva entrelazar las artes para construir esa visión angelical enviada para redimirlo? Estas son las incógnitas que nos suscita leer *De Sobremesa* desde la perspectiva de la intertextualidad, estas cuestiones han sido la piedra angular de nuestra investigación y se discutirán en los siguientes párrafos.

Es sentir el arte el mayor propósito de José Fernández, por eso Helena le genera tanta ansiedad, porque jamás pudo sentirla totalmente, su presencia fue como una visión etérea. Con todas sus amantes Fernández tuvo intimidad (exceptuando a Constanza), es decir, tuvo la ocasión de degustarlas completamente: sintió el placer de verlas desnudas y ataviadas de joyas, disfrutó de sus aromas, las degusto carnalmente, las sintió con todos sus sentidos; a Helena no, a ella solo la vio y escuchó y como ya mencionamos este hombre era un coleccionista de sensaciones, así que es como si con Helena, ese manjar que es para el poeta la mujer, hubiese sido visto pero no probado.

Ese hedonismo sensorial característico de Fernández es un requisito para definir a *De Sobremesa* como novela modernista, al respecto dice Not (2005): “La condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en número e intensidad” (Valle-Inclán citado en Not, 2005, p. 484). Silva convirtió las sensaciones en otro elemento que definió escenas y personajes en la novela, creando en el lector percepciones sinestésicas; por esta razón *De Sobremesa* no se lee solo con los ojos, debe leerse con todos los sentidos y por esa prosa tan estética, artística, compleja y ambigua, Silva porta con grandeza su condición de artista.

Concluyendo es evidente que Silva creó su novela fusionando diversas artes (Pintura, música, literatura) mostrándolas como un todo, una unidad capaz de expresar ideas sobre diversas

figuras y conceptos que reposan en el discurso de Fernández. *De Sobremesa* es una obra simbiótica que deja entrever las emociones íntimamente conectadas por medio de la música, la pintura y la literatura misma. Con esta fusión artística Silva recrea un lugar común en donde convergen todas las artes para formar más arte, *De Sobremesa* es por lo tanto una novela artística cuyo tema central es el arte.

### REFERENCIAS

- Carranza, María Mercedes. José Asunción Silva y el Modernismo en revista Credencial historia # 76. 1996. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/node/32319>.
- Faciolince, H. (15 de octubre de 2016). ¿Es la música literatura? El espectador. Recuperado de <http://www.elespectador.com/opinion/musica-literatura>
- Ortiz Guerrero, Nubia Amparo .De sobremesa: En Especulo: revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2000.
- Not, Anton. El intercambio sensorial en De Sobremesa de José Asunción Silva. En: La Literatura Hispanoamericana con los cinco sentidos, 2005.
- Silva José A. De Sobremesa, Bogotá: Panamericana Editorial, 1997
- Valcárcel, Eva. De Sobremesa de José Asunción Silva: pintura, poesía y novela. 1998.
- Zalamea, J. (5 de junio de 1926) *UNA NOVELA DE JOSÉ ASUNCIÓN SILVA. El tiempo (Bogotá)*.